EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER u. WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

DRITTE FOLGE

52. BAND 3. HEFT

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
NOV 24 1958
CHICAGO

HEIDELBERG 1958

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES DRITTEN HEFTES

Hugo Moser (Saarbrücken), „Sprüche“ oder „politische Lieder“ Walthers? 229
Marian Szyrocki (Wrocław), Über Gryphius' Gönner und Geliebte 247
Leonard Forster (London), Zu den Quellen des „Kühlpsalters“. Der 5. Kühlpsalm und der Jubilus des Pseudo-Bernhard 256
Albrecht Schöne (Göttingen), Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung 272

Miszellen

Rainer Gruenter (Köln), Parzivals „einvalt“ 297
Gerard Kozielek (Wrocław), Aus dem handschriftlichen Nachlaß Christoph Kölers 303

Besprechungen

Kunigunde Büse, Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung (besprochen von Clemens Menze) 312
Kurt Adel, Das Jesuitendrama in Österreich (besprochen von Clemens Menze) 315
Ludwig Andreas Veit† — Ludwig Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock (besprochen von Clemens Menze). 315
Gisela Herbst, Die Entwicklung des Grimmelshausenbildes in der wissenschaftlichen Literatur (besprochen von Richard Alewyn) 319
Hans Ehrenzeller, Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul (besprochen von Günther Weydt). 323
Walter Lüthi, Ein Beitrag zur Geschichte der Stimmungen im 18. Jahrhundert. Die Entfaltung des Lyrischen (besprochen von August Langen) 325
Friedrich Beißner, Klopstocks Ode „Der Zürchersee“ — Karl August Schleiden, Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik — Max Freivogel, Klopstock der heilige Dichter (besprochen von August Langen) 328
Joseph von Laßberg. Mittler und Sammler. Aufsätze zu seinem 100. Todestag, hrsg. von Karl S. Bader (besprochen von Diether Haacke) 334
W. D. Williams, Nietzsche and the French. A study of the influence of Nietzsche's French reading on his thought and writing (besprochen von Hans Joachim Mette) 337
Kurt Wais, Zwei Dichter Südamerikas. Gabriela Mistral. Rómulo Gallegos (besprochen von Rudolf Grossmann) 338

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der „Euphorion“ erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Rücksendung unverlangter Veröffentlichungen, die nicht angezeigt werden können, erfolgt nur gegen Rückporto.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

„Sprüche“ oder „politische Lieder“ Walthers?

von

Hugo Moser (Saarbrücken)

Die Auseinandersetzung über Friedrich Maurers Buch *Die politischen Lieder Walthers v. d. Vogelweide* (1954) ist noch nicht zur Ruhe gekommen. Die ältere Auffassung, Walthers Lyrik sei außerhalb der Liebes- und Minnedichtung mindestens weithin einstrophige „Spruchdichtung“, hat, wenn auch mit Modifizierungen, noch ihre Anhänger und Verfechter[1], während Halbach die These Maurers zwar einerseits durch Argumente formaler Art unterstützt, sie aber dann doch sehr stark einschränkt[2]; andere nehmen eine Zwischenstellung ein und wollen nur für den einen oder anderen „Spruchton“ (etwa für die „Reichsstrophen“) eine Einheit anerkennen. Maurers sehr einleuchtende Ausführungen zur formalen Seite von Walthers „Sprüchen“, auf die nicht weiter eingegangen sei, haben weitgehende Zustimmung gefunden[3] (ich habe wie de Boor nur Bedenken gegen die Annahme, daß der Auftakt bei Walther so streng geregelt sei); seine grundsätzliche Gleichsetzung von „Minnelied“ und „Spruch“ — beide mehrstrophig, beide gesungen, beide nur inhaltlich geschieden, bei beiden also Einheit von Form und Melodie zugleich Einheit des Themas bedeutend — hat dagegen viele durch die Konsequenz erschreckt, mit der sie frühere, in die gleiche Richtung weisende Ansätze an Walthers „Spruchdichtung“ zu verwirklichen unternommen hat. Solche Ansätze finden sich etwa schon bei A. Wallner, K. Burdach, C. v. Kraus u. a., vor allem auch bei H. Schneider, später bei H. Gent, M. Ittenbach[4].

Die seit Simrock immer wieder als Merkmal der mittelhochdeutschen „Spruchdichtung“ verkündete Einstrophigkeit hat sich heute als eine unhaltbare Hypothese erwiesen. Einerseits gibt es auch einstrophige Liebeslyrik, besonders in der Frühzeit, und andererseits hat man schon lange erkannt, daß sich besonders die „Spruchstrophen“ Hergers, z.T. aber auch die des jüngeren Spervogel oder die Veldekes (60, 29 und 65, 5) zu größeren oder kleineren Einheiten zusammenschließen[5].

[1] Vgl. z.B. H. de Boor in seiner Besprechung in PBB (Tübingen) 78, 1956, S. 160ff. (zit. de Boor); A. Kracher, *Beiträge zur Walther-Kritik* PBB (Tübingen) 78, 1956, S. 194 (zit. Kracher).

[2] Vgl. K. H. Halbach in ZfdPh 76, 1957, S. 107ff. (zit. Halbach).

[3] So von seiten de Boors und Krachers wie vor allem Halbachs.

[4] Vgl. A. Wallner in *Festschrift Kelle*, 1908, S. 292; C. v. Kraus in *Germanische Forschungen, Festschr. des Wiener Akad. Germanistenvereins*, 1925, S. 105ff.; H. Schneider in Reallexikon [1]III, 1928/29, S. 287ff.; Hertha Gent, *Die mhd. politische Lyrik*, Diss. Breslau 1938; M. Ittenbach, *Der frühe deutsche Minnesang*, 1939.

[5] Vgl. dazu auch Verf., *Minnesang und Spruchdichtung? Über die Arten der hochmittelalterlichen deutschen Lyrik*, Euphorion 50, 1956, S. 375f.

I.

Hier seien zunächst nochmals die Hauptschwierigkeiten aufgewiesen, die sich im einzelnen wie grundsätzlich ergeben, wenn man die Spruchtöne Walthers im Sinne Maurers als Einheit auffaßt (die Reihenfolge der Strophen wird dabei nach Maurer gewählt)[6].

Die Einheit und die Folge der Strophen im Reichston, von Maurer schon früher einleuchtend aufgewiesen, wird heute, trotz der Notwendigkeit, im Hinblick auf den späteren zeitlichen Bezug der dritten Strophe eine dreijährige Entstehungszeit (1198—1203) anzusetzen, wohl kaum mehr ernsthaft in Frage gestellt[7].

Beim Ersten Philippston gehören die Strophen 18, 29 und 19, 5 sowie trotz des Tadels auch 19, 17 als unmittelbar auf Philipp bezogen näher zusammen, doch hat Maurer die innere bzw. formale Verbindung mit 19, 29 und 20, 4 durchaus wahrscheinlich machen können; die erste Strophe (19, 29), die sich auf die Aufnahme Walthers bei Philipp (1198) bezieht, würde also erst mehrere Jahre danach (1202/03) entstanden sein.

Der Wiener Hofton mit seinen 15 Strophen bietet größere Schwierigkeiten. Die vier Strophen um das Thema der höfischen Güterlehre (22, 3; 20, 16; 22, 18; 22, 33) können sich zusammenfügen mit den vier anderen (von Maurer davon getrennten, an den Schluß gestellten), die den Verfall dieser Ordnung beklagen (23,11; 23, 26; 24, 3; 21, 10), und der Wächterruf zum Weltende (21, 25) schließt sich gut an und kann zugleich den Schluß bilden. Isoliert bleiben der Reisesegen (24, 18), den Maurer passend als Einleitung betrachtet, und vor allem die drei Strophen auf den Wiener Hof (25, 26; 20, 31; 24, 33), die zudem in sich widersprüchlich sind, teils Preis, teils Tadel zum Ausdruck bringen. Maurer hilft sich dadurch, daß er der einzelnen Strophe ihren aktuellen Bezug nimmt. Die Wiener Herrlichkeit ist eine Erinnerung, eine *laudatio temporis acti*; in dramatischer Art folgt die Heischestrophe und dann die Klage. Das hat allerdings zur Voraussetzung, daß der Vortrag außerordentlich mimisch-bewegt war, da nur so die Hörer die Ellipsen füllen konnten. Was die Datierung angeht, so setzt Maurer den Ton in die Zeit nach dem zweiten Wiener Aufenthalt Walthers, etwa 1206; aber „nichts spricht auch dagegen, daß einige Strophen dieses Tones bereits in Wien gesungen worden sind, und daß auch dieses Lied sich erst allmählich gerundet hat" (S. 32). Die letzte Strophe (21, 25), die sich doch wohl auf die Sonnenfinsternis von 1201 bezieht, wäre wieder etwa fünf Jahre nach dem tatsächlichen Ereignis gedichtet. Wie Halbach möchte ich doch an der Echtheit von Strophe 25, 11 (Konstantins Schenkung) festhalten[8]; sie fügt sich inhaltlich ausgezeichnet zu der Gruppe der Rügestrophen.

Der Zweite Thüringer Ton (Erster Atzeton) läßt sich ohne Schwierigkeit als Einheit begreifen, wenn man sich — wie Maurer es tut — der ohne Zweifel sehr bestechenden Deutung K. K. Kleins für die Strophen 104, 7 und 103, 29[9] anschließt und die Strophe 103, 13 auf den Thüringer Hof bezieht, was zumindest nicht unmöglich ist.

Was den Zweiten Philippston angeht, so fügen sich thematisch am leichtesten die Strophen 18, 15 (Dank für erwiesene Ehrung oder *milte*), 16, 36 (Mahnung an Philipp, *milte* zu üben) und 17, 11 (politischer Rat) zusammen, während die Strophe 17, 25 mit dem Gegensatz *bône* — *halm* nur mit Schwierigkeiten (*halm* = Lehen) inhaltlich damit in Zusammenhang gebracht werden

[6] Dabei kann ich z.T. auch Ergebnisse eines Hauptseminars benützen, das ich in Saarbrücken im S. S. 1956 gehalten habe.

[7] Vgl. etwa schon Wallner a.a.O. (Anm. 4); F. Maurer, *Das ritterliche Tugendsystem*, DVjS. 23, 1949, S. 274ff.; R. Zitzmann, *Der Ordo-Gedanke des mittelalterlichen Weltbilds u. Walthers Sprüche im ersten Reichston*, DVjS. 25, 1951, S. 40ff.; W. Mohr, *Der „Reichston" Walthers von der Vogelweide*, Der Deutschunterricht 1953, H. 6, S. 45ff.

[8] Vgl. Halbach, S. 113.

[9] Vgl. K. K. Klein, *Zur Spruchdichtung und Heimatfrage Walthers v. d. Vogelweide*, 1952, S. 40ff.

kann. Damit würde der Dichter wieder auf ein um Jahre zurückliegendes Ereignis, das Byzanz betrifft und, je nach der Auffassung, 1195 oder 1204 stattfand, zurückgreifen (Strophe 17, 11). Maurer sagt selbst: „Ich fürchte, wir müssen bei diesem für uns nicht mehr recht verständlichen Lied Bescheidung üben; wir werden zu keiner klaren Lösung kommen können" (S. 47); das gilt auch für die Datierung, bei der sich Maurer für etwa 1207/08 entscheidet.

Der Erste Thüringer Ton (Leopoldston; nach Maurer: Zweiter Atzeton) bezieht sich auf den Wiener Hof, wobei sich der innere Zusammenhang von sechs Strophen unschwer ergeben kann (freilich gehören die beiden Strophen auf Reinmar, 82, 24 und 83, 1, enger zusammen). Derjenige der siebten (auf Atze; 82, 7) läßt sich allerdings doch nur mit der etwas gewaltsamen Deutung der Absage an den Thüringer Hof dartun; die Strophe bezieht sich eben doch so, wie sie uns entgegentritt, auf den Streit mit Atze und gehört eng mit Strophe 104, 7 des Zweiten Thüringer Tons (Ersten Atzetons) zusammen, und es wäre also den Hörern überlassen geblieben, deren Bezug auf die Abwendung vom Landgrafen herzustellen.

Die Strophen des Ottentons haben eine sehr nahe inhaltliche Berührung (Verhältnis von Kaiser und Papst und Eintreten für den ersteren); vier von ihnen sind zudem auch formal schon durch die Anrede (*her keiser, her bābest*) verbunden.

Beim Meißnerton ist die inhaltliche wie formale Zusammengehörigkeit der Strophen 105, 27 und 106, 3 besonders deutlich, aber auch Strophe 105, 13 läßt sich mit Maurer thematisch damit verbinden.

Der König Friedrichs-Ton, von dessen 21 überlieferten Strophen Maurer mit überzeugenden Argumenten 11 als echt anerkennt, kreist, wenn man Strophe 29, 15 (*Ir fürsten*) mit Maurer als unecht auffaßt, um daß Thema: Übergang von Otto IV. zu Friedrich II. Einleuchtend tut Maurer dar, daß sich die Strophe auf Herzog Leopold (28, 11) in den Zusammenhang fügt, da dieser wie Walther den Wechsel von Otto zu Friedrich vollzogen hat. Str. 28, 31 (*Ich hān mīn lēhen*) freilich muß später entstanden sein und steht isoliert, da sie wohl nach der Wahl des Tons, aber nicht nach dem Inhalt zu den Bittstrophen paßt. Inhaltlich enger zusammen treten dabei die Strophen 26, 3 — 30, 9 — 30, 19, die als eine Rechtfertigung des Dichters vor sich selbst und vor der Welt verstanden werden können (und die man sich zeitlich gerne, von den folgenden abgesetzt, vor diesen entstanden denken würde), die Strophen 29, 4 — 26, 23 — 26, 33 — 27, 7, die sich gegen Otto wenden; ich würde die sich mit dem Lehen-Thema anschließende Strophe 28, 1 *Von Rōme voget* erst nach diesen einreihen. Mit Halbach habe ich Bedenken, Strophe 29, 15 (*Ir fürsten*) zu verwerfen[10]. Freilich muß man dann annehmen, daß nicht nur Strophe 28, 31, sondern auch jene mit ihren Mahnungen an die Fürsten, den Wunsch Friedrichs II. zu erfüllen und dessen Sohn Heinrich zum König zu wählen, nachträglich, erst 1220, entstanden sei; beide Strophen konnten ja in engem Zusammenhang miteinander stehen.

Auch die 18 Strophen des Unmutstons faßt Maurer als Lied auf, erkennt allerdings darin eine Gliederung in drei Strophengruppen. Eine Anfangsgruppe (21, 33; 32, 7; 31, 13; 31, 23; 32, 17; 32, 27) ist zusammengehalten durch die Äußerung des Unmuts, nach Maurer „über die zahlreichen Enttäuschungen seines (Walthers) dichterischen Bemühens" (S. 82); die beiden anderen Kriterien Maurers, diese Strophen seien Ausdruck persönlichen Erlebens und in der Ich-Form gehalten, gelten allerdings auch für drei Strophen der Schlußgruppe: 34, 34; 35, 7; 35, 17. Dabei weist Maurer mit Recht darauf hin, daß die sechs Strophen paarweise näher zusammengehören. Allerdings scheint mir die Strophe 31, 13 weniger der Enttäuschung über persönliches Mißgeschick als der über den Zustand des Reiches zu gelten, also eine Zeitklage zu sein, und der Zusammenhang der Strophen 32, 17 und 32, 27 mit den voraufgehenden ist zumindest nicht sehr eng. Klar ist der thematische Zusammenhang der Mittelgruppe (33, 11; 33, 1; 33, 21; 33, 31; 34, 4; 34, 14; 34, 24), die sich gegen den Papst und die Kardinäle richtet, wobei die Reihenfolge der Strophen im einzelnen strittig bleiben kann, da Maurers Berufung auf Thomasins *Welschen Gast* nicht in allem überzeugt. Die Schlußgruppe (34, 34; 35, 7; 35, 27; 35, 17; 36, 1), deren

[10] Vgl. Halbach, S. 112f.

erste Strophe an die Spitze gestellt ist, um den Zusammenhang mit dem Anfang des Tons herzustellen, gilt dem Preis der drei Höfe, wobei die vorletzte Strophe wieder zur Anfangsstrophe des Tons in der dritten Gruppe zurücklenkt; die letzte Strophe des Tons (36, 1) kann, je nach dem zeitlichen Bezug, wie die andere 1212/13 oder aber als Nachtrag entstanden sein. Die innere Einheit ist jedoch auch hier nicht ganz vollständig, insofern als Strophe 35, 27 einen allgemeineren Inhalt hat. Die auf Leopold bezüglichen Strophen 34, 34 und 35, 17 der Schlußgruppe gehören ebenso wie 36, 1 auch eng zur Anfangsstrophe des Tons. Auffällig ist auch, daß die Mittelgruppe keine unmittelbare Verbindung zu der Anfangs- und Schlußgruppe hat. Auf die Schwierigkeit, daß nach Maurers Theorie die Strophen vor Friedrich gesungen worden sein müssen, sei nur kurz hingewiesen: die Kritik an der Kurie würde besser zu Walthers Dienst am Hofe Ottos passen, von dem sich eben der Papst abgewandt hatte, als zu seinem Wirken auf der Seite Friedrichs, der sich damals der päpstlichen Gunst erfreute; merkwürdig auch, daß Friedrich in einer Strophenfolge, die verschiedene Fürstennamen aufführt, nicht genannt wird.

Vom Bogenerton sagt Maurer selbst: „Die Schwierigkeiten, diesen Ton als liedhafte Einheit zu begreifen, sind besonders groß" (S. 95). Allerdings ist gerade bei diesem Ton immer wieder der Versuch gemacht worden, kleinere Stropheneinheiten herauszustellen. Von den in LHs C überlieferten 17 Strophen dieses Tons scheidet Maurer aus Gründen des Metrums und der metrisch-inhaltlichen Verknüpfung 5 als unecht aus: die beiden auch von Kraus kritisch betrachteten Strophen 81, 31 und 82, 3, dazu 79, 25 und 79, 33 und auch 81, 23; es sei dahingestellt, ob hier bei aller Würdigung der zugrundeliegenden feinen Beobachtungen das Kriterium der Form nicht überanstrengt wird. Von den übrigbleibenden 12 Strophen schließen sich die vier von Maurer an den Anfang gestellten (78, 24; 78, 32; 79, 1; 79, 9), wie schon lange erkannt, leicht zusammen (die sog. Engelstrophen); sie gelten dem Lob Gottes, Mariens und der Engel, insbesondere der Erzengel Michael, Gabriel und Raphael. Mahnung zur *māze* und Selbstbeherrschung ist das Thema einer zweiten Strophengruppe (80, 3; 80, 19; 81, 7; 80, 11; 81, 15; evtl. dazu die von Maurer als unecht betrachtete Strophe 81, 23). Als dritte Gruppe läßt sich fassen die Strophe über die Freundschaft (79, 17) und die beiden an den Bogener gerichteten (80, 27 und 80, 35); läßt man die Strophen 79, 25 und 79, 33 als echt gelten, so würden sie noch zu dieser Gruppe hinzukommen. Die beiden vielleicht doch unechten Strophen 81, 31 und 82, 3 gelten dem Thema der Minne und würden wieder eine Gruppe bilden. (Probleme der Strophenfolge innerhalb der Gruppen wie der Folge der Gruppen selbst mögen beiseite bleiben.) Maurer sieht die Einheit der „Engelstrophen" und der bei ihm folgenden beiden Strophen 80, 3 und 80, 19 in dem Bezug auf „Friedrichs Kreuzzugs-Angelegenheiten" und auf „Probleme der Politik Friedrichs" (S. 98), während die anderen Strophen auch nach ihm offenbar nur lose mit diesen verbunden wären und die Bogenerstrophen, trotz der Überleitung durch die Freundschaftsstrophe 79, 17, einigermaßen isoliert stünden.

Auch die 11 Strophen des Kaiser Friedrichs- und Engelbrechts-Tons, die Maurer mit vollem Recht zusammenfügt, bieten nicht geringe Probleme. Der Zusammenhang der eigentlichen Engelbrecht-Strophen (85, 1; 85, 9) ist evident; doch müssen sie — darüber kann kaum ein Zweifel sein — zu verschiedenen Zeiten (vor und nach dem Tod des Erzbischofs) entstanden sein. Bezieht man Strophe 84, 14 auf den Nürnberger Hoftag von 1225 mit dem Gericht über Engelbrechts Mörder, so schließt auch sie sich ohne Schwierigkeit an. Maurer stellt noch die Strophe 84, 30 mit der Anrede an den Kaiser voraus und schließt die Strophe 84, 22 an. So entsteht eine Strophengruppe, die sich auf die Situation von Kaiser und Reich in der Spätzeit Walthers, vor der Bannung Friedrichs (1227), bezieht. Strophe 85, 17 auf den Landgrafen von Thüringen, die wie die genannten fünf nur in Handschrift C überliefert ist, und die (da der Landgraf 1227 starb) vor Friedrichs Bannung entstanden sein muß, reiht Maurer ohne voll überzeugende Begründung in die Gruppe der in den Handschriften B und C überlieferten Strophen des „Friedrichs-Tons" ein. Bezieht man die Strophen dieser Gruppe, denen schon Wilmanns-Michels eine gewisse Zusammengehörigkeit zugesprochen haben (vor allem 10, 25 und 10, 33),

auf die Zeit nach der Bannung (wie es am nächsten liegt), so ergibt sich wieder eine sich über Jahre erstreckende Entstehungsperiode; der Bezug auf die Zeit um 1224/25 hat, wie Maurer selbst spürt, etwas Gezwungenes an sich. Verbunden wären die Strophen des Engelbrechts- und des Friedrichstons durch die Stelle in Strophe 84, 22, die *ein ungehazzet liet* ankündigt (84, 29); die folgenden Strophen sind aber nur zum Teil *ungehazzet*! Eine gewisse Schwierigkeit kann man auch darin sehen, daß die Frage des Lehens, die schon im König Friedrichs-Ton eine Rolle spielt, nun noch einmal aufgeworfen wird[11], obwohl nach Maurers Datierung etwa ein Dutzend Jahre vergangen sind, doch möchte ich sie nicht für so gewichtig halten wie de Boor: die Stelle 84, 30 kann, aber muß sich nicht auf das Lehen beziehen.

Bleibt unter den zu betrachtenden Tönen noch der dreistrophige König Heinrichs-Ton. Über die enge Zusammengehörigkeit dieser drei Strophen und ihr gemeinsames Thema: an den jungen König Heinrich gerichtete Klage und Rüge, kann kein Zweifel bestehen.

Faßt man die Schwierigkeiten, die sich bei Maurers Auffassung ergeben können, zusammen, so stellen sich vor allem acht Probleme.

1. Der sehr ungleiche Umfang der „Lieder". Neben kürzeren, der Länge der Liebeslieder entsprechenden Einheiten (3—7 Strophen; ein Drittel ist dreistrophig) ergeben sich solche mit 11—18 Strophen: der Wiener Hofton mit 13, der König Friedrichs-Ton mit 11, der Unmutston mit 18, der Bogenerton mit 12, der Kaiser Friedrichs- und Engelbrechts-Ton mit 11 Strophen. Solche Großlieder sind in der deutschen höfischen Lyrik des Hochmittelalters ungewöhnlich und in Walthers Liebeslyrik nicht üblich[12].

Zu dieser äußeren Schwierigkeit treten innere.

2. Die Entstehungsart. Aus der Datierung einzelner Strophen der gleichen Töne geht mit Notwendigkeit oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß sie nicht zu gleicher Zeit entstanden sein können, womit Maurer zum Teil, wenn auch mit erheblichen Einschränkungen, doch wieder der früheren, von ihm grundsätzlich abgelehnten Auffassung Zugeständnisse machen muß, nach der die Strophen des einzelnen Tons in größeren Zeiträumen entstanden seien. Bei verschiedenen Tönen erstreckt sich der Vorgang der Entstehung über eine längere Zeit, zum Teil über mehrere Jahre. Das gilt für den Reichston, den Wiener Hofton, den König Friedrichs-Ton, den Unmutston, den Kaiser Friedrichs- und Engelbrechts-Ton (namentlich, wenn man die Strophen des Friedrichs-Tons auf die Zeit nach der Bannung Friedrichs bezieht). Im besonderen handelt es sich dabei auch um die Annahme von „Nachträgen" wie bei den jeweils letzten Strophen des Reichstons (8, 4), des König Friedrichs-Tons (28, 31) mit dem Dank für das Lehen und vielleicht des Unmutstons (36, 1), sowie um die Erörterung der Möglichkeit, daß Walther je nach der Situation verschiedene Schlußstrophen gedichtet habe (so beim König Friedrichs-Ton die Strophen 28, 11 und 28, 21)[13].

3. Der aktuelle Bezug. Maurer vertritt im Hinblick auf aktuelle Vorkommnisse die Meinung, es stehe „in der Regel keineswegs fest, wie bald nach diesem

[11] Vgl. de Boor, S. 165.
[12] Vgl. auch Kracher, S. 198, de Boor, S. 161.
[13] Vgl. de Boor, S. 161, Kracher, S. 199.

Ereignis der Dichter darauf bezug genommen hat . . ." (S. 8). Zu verschiedenen Malen macht Maurer von der Möglichkeit Gebrauch, die Strophen Walthers, die bisher allgemein als unmittelbar auf Zeitereignisse bezogen aufgefaßt wurden, zu „entaktualisieren", so beim 1. Philippston (19, 29: Dank für die Aufnahme bei Philipp), beim Wiener Hofton (25, 26: Glanzzeit des Wiener Hofs — 21, 25: Sonnenfinsternis), beim 2. Philippston[14] (17, 11: Anspielung auf die Vorgänge in Byzanz). Das bedeutet eine wesentlich andere Schau von Walthers „Spruchdichtung", als wir sie bisher gewöhnt waren, eine Wandlung, die in einer gewissen Parallele zu dem Wechsel in der Auffassung der höfischen Minnelyrik steht, die man ja einmal als einem unmittelbaren Erleben entsprungen gedeutet hat.

4. Die Reihenfolge der Strophen. Abgesehen vom Reichston, vom 2. Thüringer-(1. Atze-)Ton, vom Meißner- und König Heinrichs-Ton, die dreistrophig sind, und wohl auch vom Ottenton wird die von Maurer gewählte Strophenfolge zum Teil Anlaß zu weiteren Überlegungen sein können.

5. Die Schlußpointe der einzelnen „Spruchstrophen". Nachdrücklich hat man darauf hingewiesen, daß im Unterschied zu der „offenen" Strophe der Liebeslyrik die Summation des Inhalts in einer Pointe es unmöglich oder zumindest schwierig mache, die Strophe eines Tones als Einheit zu betrachten[15].

6. Die inhaltliche Einheit. „Und doch haben diese Töne das Eine gemeinsam: alle Strophen des gleichen Tons beziehen sich jeweils auf ein bestimmtes Ereignis oder Thema" (Maurer, S. 127). Es ist nicht zu übersehen, daß sich die thematische Einheit der „Spruchtöne" teilweise nicht ohne Gewalt dartun läßt[16]. So ist im Wiener Hofton der Zusammenhang der Lehr- und Rügestrophen mit dem Wiener Hof nicht ohne weiteres ersichtlich, mischt sich im Leopoldston Totenklage auf Reinmar und persönliches Bekenntnis zum Wiener Hof mit Lehrstrophen und dem persönlichen Spott auf Atze, steht im Unmutston persönliche Erfahrung neben Zeitklage und politischer Dichtung, enthält der Bogenerton Lobgebet, Lehre, politische und persönliche Dichtung und der Kaiser Friedrichs- und Engelbrechts-Ton Lob- und Preisgebet und politische Strophen.

7. Die Bezeichnung „politisch". Es erhebt sich die Frage, ob die Ton-Einheiten Maurers durchweg als „politisch" zu bezeichnen sind.

8. Vor allem fragt es sich, ob sie „Lieder" genannt werden können[17].

II.

Die ernstliche Schwierigkeit, die sich aus dem ungewöhnlich großen Umfang mancher Ton-Einheiten ergibt, entfällt, wenn man sich entschließt, die großen, 11—18strophigen Töne aufzuteilen (s. u.).

[14] Vgl. de Boor, S. 161.
[15] Vgl. de Boor, S. 165, Kracher, S. 198.
[16] Vgl. dazu wieder auch de Boor, S. 162ff.; Kracher, S. 199.
[17] Vgl. de Boor, S. 161f., Kracher, S. 203 Anm. 2.

Auch die lange „Inkubationszeit" mancher Ton-Einheiten stellt ein echtes Problem dar. Aber die Tatsache, daß die Entstehung der Reichssprüche sich über drei Jahre erstreckte, wird von niemandem als Kriterium gegen ihre enge Verknüpfung geltend gemacht. Warum soll diese Art der Genese nicht auch bei anderen Tönen möglich sein? Wir wissen ja auch von neueren Dichtern, daß sie manche ihrer Gedichte nicht in einem Zug geschaffen haben, daß sie auch „Nachträge" kennen, wie sie Maurer annimmt. Freilich sind das Ausnahmen — aber das sind sie in Maurers Konzeption auch. Doch werden wir auf die Frage unten noch einmal stoßen, wenn wir den Charakter der Liedhaftigkeit prüfen.

Damit steht in engem Zusammenhang, daß Maurer zum Teil Walthers Strophen entaktualisiert. Ohne Zweifel liegt hier eine Schwierigkeit — aber vielleicht nur, weil wir so sehr umdenken müssen. Im übrigen wird sie beim Wiener Hofton für die auf den Wiener Hof bezüglichen Strophen verringert, wenn man den Ton, wie unten erwogen werden soll, aufteilt. (Es entfällt dann die Möglichkeit, daß Walther zum Teil fertige, schon in Wien gesungene Strophen eingebaut hätte.) Ich würde auch keine Bedenken tragen, daß Walther auf die Sonnenfinsternis von 1201 (21, 25) erst etwa fünf Jahre später anspielt; die Erinnerung an das Ereignis hat in einem Zeitalter, das an solche Zeichen glaubte, über ein ausgeprägtes Erinnerungsvermögen verfügte und vor allem auch nicht den verschiedenartigen, intensiven Reizwirkungen unserer schnellebigen Zeit ausgesetzt war, zweifellos auch dann noch die Hörer innerlich ergriffen. Das gilt auch etwa für die Anspielung auf die Ereignisse in Byzanz im 2. Philippston (17, 11).

Auf die Reihenfolge der Strophen bin ich bewußt nur da und dort eingegangen, ich möchte das Problem über die gemachten Bemerkungen hinaus hier ausklammern. Es ist sehr verwickelt und wird noch weniger als bei den Minneliedern einer endgültigen Lösung zuzuführen sein — so förderlich sehr viele Beobachtungen Maurers sind, wie ausdrücklich betont sei.

Sehr ernst zu nehmen ist der Einwand, der von der Struktur der „Spruchstrophe" ausgeht. Er führt wieder hinüber zu dem Problem der Liedhaftigkeit, das unten zur Sprache kommen soll.

Daneben bleibt das Hauptproblem bestehen, ob die Strophen des einzelnen Tons eine Einheit darstellen. Zunächst ist festzuhalten, daß es bei einer Reihe von Tönen nicht oder kaum schwer fällt, Maurer zu folgen. Die innere Einheit des Reichstons, des Meißnertons und des König Heinrich-Tons steht nun fest, und auch die des 1. und 2. Philippstons und des Ottentons legt Maurer mit großer, die des 2. Thüringer (1. Atzetons) und des Thüringer (Leopolds-) Tons mit nicht ganz der gleichen Überzeugungskraft dar. Das sind vier Töne zu je 3 Strophen und vier Töne zu 4 bis 7 Strophen, also die weniger umfangreichen. Immerhin, es ist weit mehr als die Hälfte der in Frage stehenden 13 Töne, und das ist schon ein wichtiges Ergebnis.

Bei den anderen fünf 11—18strophigen Spruchtönen stößt der heutige Leser auf viele Sprünge, die er da und dort wohl sogar als Brüche empfindet — zweifel-

los in höherem Maße als bei den Liebesliedern, deren Strophen sich ebenfalls oft nicht streng folgerichtig aneinanderreihen und darum hinsichtlich ihrer Reihenfolge ähnliche Zweifel hervorrufen wie die „Spruchtöne". Auch sie umkreisen oft eher dieselbe Vorstellung, denselben Gedanken, als daß sie logisch fortschreiten. Vor allem darf man nie vergessen, daß die jeweilige dichterisch gestaltete Situation den mittelalterlichen Hörern in ganz anderer Weise gegenwärtig war als uns, daß also auch Ellipsen, wie sie etwa beim Wiener Hofton oder beim 1. Thüringer Ton auftreten, von ihnen viel leichter ausgefüllt werden konnten. Einige inhaltlich isolierte Strophen lassen sich ohne Schwierigkeit als Widmungsstrophen erklären (s. u.). Von dieser Möglichkeit macht Maurer im König Friedrichs-Ton bei der an Leopold gerichteten Strophe 28, 11 selbst Gebrauch. (Wenn Maurer bei diesem Ton erwägt, daß Walther verschiedene Schlußstrophen gedichtet habe, so möchte ich das — anders als Kracher[18] — nicht von vornherein als unmöglich betrachten.) Auch Strophe 84, 30 im Kaiser Friedrichs-Ton kann man so erklären, und bei den beiden Bogener-Strophen 80, 27 und 80, 35 läßt sich ebenfalls daran denken; dies hat ja auch in Walthers Minnelyrik, wenn man Kraus folgt, eine Entsprechung in der Widmungsstrophe des Liedes *Ir sult sprechen willekomen* (57, 15).

Es fällt jedoch in der Tat nicht leicht, diese umfangreichen Töne als einheitliche Großformen zu begreifen. Beim Wiener Hofton stellt Maurer selbst die Frage (S. 29): „Kann das Alles, Lob der Vergangenheit und der Tadel der Gegenwart; Preis- und Scheltstrophen; speziell Lob des Wiener Hofs und Klage über den Verfall desselben Hofs; Wertelehre, Gebet zu Gott und Weltende-Aufruf — kann das Alles im gleichen Lied gestanden haben?" Ich glaube aber, es läßt sich für Maurers Auffassung eine wichtige Stütze gewinnen, wenn man, worauf ich schon im Vorbeigehen hingewiesen habe[19], die Frage aus dem Rahmen der deutschen Lyrik herauslöst und vor allem die provenzalische Dichtung in die Betrachtung einbezieht.

Die provenzalischen Lyriker behandeln nämlich zum Teil ebenfalls verschiedene Themen im gleichen Gedicht. Einmal finden sich in den Kanzonen, den Liebesliedern wie den Sirventesen, die in der Regel in der Form von schon vorhandenen Kanzonen andere Themen behandeln, häufig — meist in der *tornada*, mit anders gebautem Abschluß — Widmungen an Gönner, was die oben ausgesprochene Annahme von Waltherschen Parallelen stark unterstützen kann; besonders kennt sie auch Peire Vidal, dessen Dichtung Walther zumindest teilweise vertraut gewesen sein muß, wie seine Erwiderung auf Peires Lob der Provence[20] in den Strophen *Ir sult sprechen willekomen* (56, 14ff.) zeigt; beide Lieder endigen im übrigen mit einer Widmungsstrophe, einer Huldigung an eine

[18] Vgl. Kracher, S. 199.

[19] Vgl. Verf., *Die hochmittelalterliche deutsche „Spruchdichtung" als nationale und übernationale Erscheinung*, ZfdPh 76, 1957, S. 265 Anm. 90.

[20] J. Anglade, *Les Poésies de Peire Vidal*, ²1923, S. 60f.

Dame. Sodann ist gelegentlich in die provenzalischen Kanzonen auch anderes eingestreut; so enthalten sie, und nicht selten, gnomisch-didaktische Betrachtungen und persönliche Erfahrung[21], etwa eine Kanzone von Bernard de Ventadour einen Gruß an die Provence[22]. Vor allem aber gibt es eine der mittelhochdeutschen Lyrik fremde Art, die sog. Sirventes-Kanzone, bei der das Liebesthema mit anderen Themen aus dem Bereich der politischen, gnomisch-didaktischen und persönlichen Preis- und Rügelyrik verknüpft ist. Eine gewisse, jedoch entfernte Entsprechung kann man in der deutschen Kreuzzugslyrik erblicken, bei der sich Minnesang mit politischer Rüge-, gnomisch-didaktischer Gebets- und persönlicher Erfahrungslyrik verbindet, allerdings in viel engerer und innerlich stärker verknüpfter Weise als in der provenzalischen Dichtungsform. Als Beispiel sei ein sirventes-canso von Peire Vidal (*Ben viu a gran dolor*) in der Übersetzung von J. Anglade angeführt, das sehr verschiedene Themen behandelt[23]:

I. — Bien vit en grande douleur qui perd son bon seigneur; moi j'ai perdu le meilleur que le mort pût tuer. Comme je ne puis mourir et qu'il n'est pas permis de se suicider, pour sauver ma vie je m'en allai en Hongrie, près du bon roi Aimeri, où je trouvai bon asile; et il m'aura sans cœur infidèle pour serviteur et ami.

II. — Et il aura grand honneur s'il me prend à son service, car je puis faire entendre sa louange dans l'univers et accroître sa renommée plus qu'aucun autre homme qui soit au monde. Il sut me remarquer et me fit bon accueil: aussi j'estime moins maints riches vils, riches au cœur perfide; on dira que je parle du fils de Louis (Philippe-Auguste).

III. — J'estime peu un empereur avare ou voleur ni un roi trompeur, qui veut berner Dieu et honnir ses barons par une injuste tyrannie. Mais au dernier soupir sa félonie ne lui servira pas plus qu'elle ne servit au seigneur Henri (l'empereur), quand il changeait follement d'idée (?), qu'il couvrit de honte le bon roi Richard et qu'il s'attaqua à Dieu.

IV. — Un roi n'aime pas la valeur, quand il veut croire les traîtres et écouter des serviteurs médisants; car ces serviteurs font périr la joie, rabaissent la courtoisie et s'empressent de trahir leurs maîtres chaque jour. Alexandre mourut par la main des serviteurs qu'il avait enrichis, et le roi Darius fut frappé à mort par celui qu'il avait élevé.

V. — Aussi ne veux-je pas de richesse, si ce n'est de joie et d'amour, car je tiens pour un fou celui qui veut trop chercher ce dont il ne peut pas jouir. Je ne veux pas de richesse qui rende les gens jaloux et qui me fasse vilipender. J'aime mieux celle qui m'a trahi (attiré?) à l'heure même où je la vis et dont mon coeur ne s'est pas séparé, depuis qu'elle m'a tant charmé.

VI. — Car elle ressemble à une rose de Pâques pour la couleur et au lis pour sa blancheur. Quand Dieu voulut la former, il y mit toute son attention, car il ne pensait pas à autre chose. En elle ont voulu ressusciter Amour et courtoisie. Un regard me frappa, dont jamais elle ne m'a guéri; mais elle m'en guérira, tôt ou tard, jeune ou vieux.

VII. — Chanson, va-t-en vers Vich, vers le grain de bon épi (Pierre II d'Aragon), et dis-lui, qu'il ne se lasse pas de rendre tout le monde riche.

VIII. — Allemands, vous êtes, je vous le dis, trop grossiers, trop félons, et injustes; car jamais n'eut à se louer de vous qui vous aima ou qui vous servit.

[21] Vgl. etwa A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, 1. Bd. 1910, Nr. 11, 14, 16.

[22] Vgl. C. Appel, *Bernart von Ventadorn*, 1915, S. 75.

[23] J. Anglade a.a.O. (Anm. 20), S. 118ff.

Aber auch die eigentlichen Sirventese, die Erotisches ausschließen, zeigen neben einheitlicher Thematik nicht selten eine Mischung verschiedener Themen. Ein Sirventes von Guiraut de Bornelh in Kolsens Übertragung möge das zeigen[24]:

I. Durch meine feinen geschraubten und gebrochenen Worte hätte ich nicht gedacht Verdienst und Gunst zu finden. Wahrlich, es war ein vortreffliches Jahr! Deshalb ging mein Gesang ruhig neben den höchsten Liedern einher; würde mir aber jetzt die Ehre zuteil, dieselbe Arbeit wiederaufnehmen zu dürfen, so wollte ich meine heiteren, fröhlichen Lieder viel lieber mit artigen und vollkommenen, verständlichen und schlichten Worten darbieten als mit allzu dunklen und übermäßig gezierten.

II. Und es gäbe für mich durchaus kein Hindernis, geradeswegs zurückzukehren, wenn ich erwarten könnte, freundliches Entgegenkommen zu finden. Dahin ist aber Liebenswürdigkeit, Tüchtigkeit, wahre Liebe und die in Aufnahme und Ehrungen bestehende Wertschätzung der Herren! Wovon könnte ich also singen? Macht doch der Gegenstand den Gesang, oder der Name lügt, denn zur Zeit der Alten gehörten Lust und Gesang zusammen wie Stroh und Korn.

III. Soviele sehe ich da von ihnen, die sich dem schönen Tun entzogen haben, daß ich mich mit dieser Angelegenheit nicht zu befassen wage. Weshalb? Danach frage mich als verständiger und erwachsener Mensch nicht; ist doch Lust im Niedergang begriffen! Den Geringeren ziemt es nicht einmal, nach solchen Dingen zu forschen. Wen siehst du Freude äußern, wenn er auch noch so froh und wacker ist? Dagegen würdigt häßliches Verhalten viele Ritter herab und stellt den Namen auf den Kopf.

IV. Von Bordeaux bis Lamais — und das genügt mir — (versichern mich alle [?]), daß ich dauernden Ruhm besitze. — Und einen wie großen! — Lasse mich damit in Ruhe, denn der Beifall der urteilslosen Menge gilt mir nichts; so sehr ist das Unheil gestiegen, daß man nicht mehr vernünftig urteilen kann. Ich meinerseits mag wohl Verwunderung erregen; schwimmt doch der Fisch allein! In allen guten, hohen Dingen befähigt (?) mich der Herr von Rovigna[25], die Gebrochenen von den Gesunden recht zu unterscheiden.

V. Kein Anspornen nützt mir etwas, den Weg frei zu machen. Ich gedachte ganz davon abzulassen; aber der herrliche, treffliche Deutsche (Barbarossa) wird nun kommen, ein Spiegel, ein Führer und eine Blume unter den Kaisern, und er wird noch größer durch eine große Angelegenheit! Dann werdet ihr hören, daß hier und da, dann und wann Deutsche mit Kastiliern über schlechte Wege und Stege zogen, dem Namen nach getrennt und einander nahe in ihrem Vorhaben.

VI. Die Arglist wird völlig zum Vorschein kommen, so daß ich es nicht mehr verheimlichen kann, warum ich Fröhlichkeit verliere; ich sehe nämlich, welchen Schaden man anrichtet, und deshalb bin ich unglücklich! Denn bei den Mächtigen finde ich es, von denen guter Beistand ausging, wie ich glaubte, bis ich von einem, der mir überlegen war, hörte, daß er seine Fußsoldaten gegen mich aufbot. Ich will nicht reden wie einer, der falsch ist, obwohl ich, wenn ich es wäre, alsbald schweigen würde.

VII. Mit den Widerwärtigkeiten vieler mache ich nicht viel Umstände, wenn ich reden will. So höre denn — kämpfe ich doch mit eindringlichen Worten — der Ungerechte (?), daß ich Klöster und Orden mit äußerem Scheine nicht gern habe; denn der Mönch wird, mag er auch ein treues, reines Herz haben, trotz Verneigungen und trotz vieler Kappen ganz und gar nicht für vollkommen, wahrhaft und zuverlässig gelten, wenn er nicht das Recht im Auge behält und ein tätiges Leben führt.

Die beiden Beispiele können auch verdeutlichen, daß die Verknüpfung der Strophen und Themen in der provenzalischen Lyrik oft ebenfalls nicht sehr eng ist.

[24] A. Kolsen a.a.O. (Anm. 21), S. 431ff.

[25] Der gascognische Edelmann Raimon Bernart de Rovigna.

(Anders ist es bei Peire Cardinal.) Da die provenzalischen Lieder aber meist mit der *tornada* schließen, gibt es über ihre Einheit in der Regel keinen Zweifel.

Dazu kommt, daß auch die spanisch-arabische Ode, die unstrophige Kaṣīda in klassischem Arabisch und in der Volkssprache, ebenfalls mehrere Themen behandelt: Liebe, Lob der Freunde, oft Schmähung der Feinde, Satire und Didaktik, Persönliches. Ähnliches trifft auch für manches Muwashshah zu, das mehrstrophig und zu Saiteninstrumenten gesungen, allerdings meist ein Liebeslied ist. Auch das volkssprachliche, ein- und (vorwiegend) mehrstrophige Zacal verknüpft häufig mehrere Themen, vor allem Liebe und Preis von Gönnern, aber auch das — ja für die Provenzalen ebenfalls charakteristische — Selbstlob. Eine berühmte Kaṣīda auf Cordoba beginnt z.B. ganz in der Art der altarabischen Kaṣīden mit der Anrede an eine ferne Geliebte, worauf unvermittelt die Vorzüge Cordobas besungen werden; dann klagt der Dichter über seine schlechten Vermögensverhältnisse, bekennt, daß ihm viele zur Auswanderung geraten haben, verkündet jedoch seinen festen Vorsatz, in der Heimat zu bleiben. Ein Zacal Ibn Kuzmāns, der im 12. Jahrhundert dichtete, sei in der englischen Prosaübersetzung Nykls angeschlossen[26]:

A pretty face and yellow wine: — these are two friends than whom there is none better! — Let us stop this obscure language! — All worry seems to me as pleasant as this kind of worry. — Now this is the real kind of language, — one that does not differ at all from pearls; — it is the most sublime that has ever been said in verse or prose!

Ibn Ḥazm greatly admires it when it is recited, — and wishes to roll with pleasure each time; — my praise of him is born of his generosity: — he who is bold (in giving), succeeds, and he who is defective (in it), regrets: — he who is generous, appears in my praises!

Eine Mischung von Themen, und zwar in einer uns oft sprunghaft dünkenden, ein Generalthema umkreisenden oder aber verschiedene Gedanken assoziativ aneinanderreihenden Weise, ist also offenbar eine Eigentümlichkeit mittelalterlicher Dichtung, wobei dem provenzalischen Befund ein besonderes Gewicht bei der Deutung des deutschen zukommt. Maurers These gewinnt von hier aus noch größeres Gewicht — lyrische, verschiedene Dichtarten und Themen verknüpfende Einheiten, wie er sie findet, sind also im Hochmittelalter grundsätzlich möglich; daß sie auch der deutschen Lyrik nicht fremd sind, zeigen die Kreuzzugslieder mit ihrer allerdings sehr engen Verknüpfung verschiedener Themen. Dabei müßte man bei Walther die Querverbindungen zu Strophen anderer Töne, deren Erhellung man sich mit Recht wünscht[27], nicht aufgeben. So geschieht die Auseinandersetzung mit Atze in zwei zeitlich sehr nahe zusammenliegenden Tönen (1. Atzeton nach Maurer 1207, Leopoldston 1208), und die Anspielung auf das Lehen im König Friedrichs- wie im Kaiser Friedrichs-Ton hat sich schon oben als keine ernsthafte Schwierigkeit dargestellt.

[26] R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry*, 1946, S. 279.
[27] Vgl. de Boor, S. 165, Halbach, S. 116f., 120.

Trotzdem habe ich Bedenken gegen die Einheit der umfangreicheren Töne Walthers. Die Sprünge sind oft sehr groß und zum Teil widersprüchlichen Charakters, und auch von der Datierung her ergeben sich manche Schwierigkeiten. Dazu kommt das Problem der außergewöhnlichen Länge. Auch bei den Provenzalen überschreiten die Einheiten im allgemeinen 7 Strophen (ohne *tornada*) nicht, und nur ausnahmsweise treten bis zu 10 Strophen auf[27a]. Herger bevorzugt Einheiten zu fünf Strophen. Es stellt sich dieselbe Frage wie oben bei Herger und anderen „Spruchdichtern" — dem jüngeren Spervogel, Freidank und den Späteren —, die nur in einem Ton gedichtet haben: Soll man nicht kleinere Einheiten zu finden versuchen? Bei Herger — allerdings als Einzigem vor und im Umkreis von Walther — und dann bei Späteren ist dies mit Erfolg, wenngleich nicht immer mit eindeutigem Ergebnis, unternommen worden[28]. Walthers große Töne gliedern sich deutlicher oder weniger deutlich in gewisse Gruppen, größere und kleinere; die frühere Forschung hat schon viele herausgestellt, und Maurer selbst hat weithin auf sie hingewiesen. Im Sinne der These Maurers (der unser Vorgehen grundsätzlich nicht billigt; S. 29) wird man vor allem bemüht sein, über die kleineren Gruppen hinaus[29] zu größeren Strophengruppierungen zu gelangen.

Im Wiener Hofton bieten sich, wie sich gezeigt hat, drei Gruppen: 1. gnomisch-didaktische Lyrik, höfische Laienethik (22, 3; 20, 16; 22, 18; 22, 33); 2. persönliche, auf den Wiener Hof bezogene Lyrik (25, 26; 20, 31; 24, 33; dazu die von Maurer für unecht gehaltene Strophe 25, 13, die sich hinter 24, 3 oder 21, 10 einreihen würde); 3. Rügelyrik (23, 11; 23, 26; 24, 3; 21, 10). Der Reisesegen kann am Anfang der ersten Gruppe stehen; 22, 3 *Swer āne vorhte* . . . könnte auch den Schluß der Gruppe bilden (der Anschluß an 22, 18 *Swer houbetsünde* . . . wäre durch den Parallelismus der ersten Zeile hergestellt). Die Strophe 21, 25 (*Nu wachet* . . .) würde einen wirkungsvollen Abschluß der dritten Gruppe darstellen. So entstünden drei Einheiten von 5, 3 und 6 Strophen.

Will man den König Friedrichs-Ton nicht als eine Einheit anerkennen (mit dem Nachtrag der Strophe 28, 31 *Ich hān mīn lēhen*), so könnte man ihn so gliedern: 1. Persönliche Erfahrungslyrik, Rechtfertigung des Dichters für den Parteiwechsel (26, 3; 30, 9; 30, 19); 2. politische Lyrik, unmittelbare Absage an Otto (29, 4; 26, 23; 26, 33; 27, 7; 28, 21); 3. politische Lyrik, nämlich die an Friedrich gerichteten Strophen (28, 1 und 28, 31), wobei sich noch die von Maurer nicht als echt anerkannte Strophe 29, 15 (Aufforderung an die Fürsten)

[27a] Bei den mittellateinischen Liedern finden sich noch Gebilde von mehr Strophen, die aber inhaltlich geschlossen sind (vgl. etwa die Gedichte des Archipoëta, die bis zu 45 Strophen aufweisen.)

[28] Zu Herger vgl. die Arbeiten von Frings-Grüters-Hauck, PBB 65, 1942, S. 229ff. und B. Mergell in DVjS. 27, 1953, S. 31ff.; dazu A. Schlageter, *Untersuchungen über die liedhaften Zusammenhänge in nachwaltherischer Spruchdichtung*, Diss. Freiburg i. Br. 1953.

[29] Vgl. Halbach, bes. S. 118ff., 121ff.; H. Brück, *Strophenverbindungen in der mhd. Spruchdichtung*, Diss. Bonn 1949.

anschließen würde. Es würden sich so Einheiten von 3, 5 und 3 Strophen bilden. Isoliert bliebe Strophe 28, 11 an Leopold (s. u.).

Auch beim Unmutston zeigt sich eine schon vorn berührte Dreiteilung: 1. persönliche Erfahrungs- und Rügelyrik, die eigentlichen Unmutsstrophen (31, 33; 32, 7; 31, 13; 31, 23; 32, 17; 32, 27; dabei stellt Str. 31, 13, wie schon gesagt wurde, eher eine Zeitklage dar), 6 Strophen; 2. politische Lyrik, gegen die Kurie (33, 11; 33, 1; 33, 21; 33, 31; 34, 4; 34, 14; 34, 24), 7 Strophen; 3. fünf Preisstrophen auf die drei Höfe (34, 34; 35, 7; 35, 27; 35, 17; 36, 1), 5 Strophen[30].

Beim Bogenerton ist wieder eine Dreiteilung denkbar: 1. Die ersten vier Strophen (78, 24 bis 79, 9) treten als Preisgebet zusammen; 2. gnomisch-didaktische Lyrik über *māze* und Selbstbeherrschung (80, 3; 80, 19; 81, 7; 81, 15; evtl. 81, 23) = 4 (5) Strophen; 3. gnomisch-didaktische und persönliche Lyrik um das Thema der Freundschaft (79, 17; evtl. 79, 25 und 79, 33; 80, 27; 80, 35). Will man die Minnestrophen 81, 31 und 82, 3 als echt gelten lassen, so könnten sie an den Anfang der dritten Gruppe treten, deren Gedankenfolge dann wäre: Minne und Freundschaft im allgemeinen — Verhältnis zum Bogener. Die dritte Gruppe würde also 3—7 Strophen umfassen. Die beiden an den Bogener gerichteten Strophen könnten auch als isoliert stehende Widmungsstrophen betrachtet werden (s. o.).

Der Kaiser Friedrichs-(Engelbrechts-)Ton bietet bei dem Versuch einer Unterteilung die meisten Schwierigkeiten. Es treten zusammen: 1. die Engelbrechtsstrophen 85, 1 und 85, 9 sowie wohl 84, 14, nach älterer Auffassung auch 84, 22[31], die dann vor 85, 1 oder zwischen 85, 1 und 85, 9 zu treten hätte; 2. die Gebetsstrophen 10, 1 und 10, 9; 3. die politischen Strophen mit der Kritik an der Kurie 10, 25 — 10, 33 — 10, 17. Strophe 84, 30 mit dem Dank an den Kaiser und Strophe 85, 17 mit der Aufforderung an den Landgrafen, *milte* zu üben, stehen zunächst isoliert.

Man kann, wie ich wohl weiß, gegen eine Aufteilung eines und desselben Tons auf mehrere „Einheiten“ gewichtige Bedenken erheben, obwohl man ja auch im Bereich der Minnelyrik da und dort Strophen des gleichen Tons in mehrere Lieder gegliedert hat; sicher belegt, ein unbestreitbarer „Befund“, ist ein solches Verfahren dort allerdings nicht (vgl. Maurer S. 6f.). Aber eine solche Aufgliederung scheint mir, wie schon betont wurde, im Hinblick auf die Überlieferung bei Herger und den nachwaltherischen Spruchdichtern nicht unberechtigt zu sein. Wenn man sich zu einer solchen Teilung der großen Töne entschließt, fällt viel von dem Einwand weg, den „Sprucheinheiten“ fehle es an innerer Geschlossenheit.

Die Benennung „politisch“ für die — so oder so — gewonnenen Einheiten scheint allerdings nicht der ganzen Weite ihres Gehaltes gerecht zu werden[32],

[30] Halbach kommt zu zwei Strophengruppen, vgl. S. 121.

[31] Vgl. Wilmanns-Michels II, 1924, S. 311.

[32] Vgl. auch Kracher, S. 203 Anm. 2.

der Weisheitslyrik und Lehre (also Spruchdichtung im engeren Sinn), politische Dichtung, persönliche Erfahrungslyrik, daneben Preisdichtung und Totenklage, Rüge- und Spottlyrik sowie Gebetslyrik umfaßt. Es ist kaum möglich und selbst bei der Annahme, daß jeder „Spruchton", wie Maurer will, eine Einheit darstellt, nicht notwendig, das alles politisch zu beziehen. Politische Dichtung sind allerdings durchaus der Reichston, der 1. und 2. Philippston, der Ottenton, der König Friedrichs- und der König Heinrichs-Ton, also sechs der 13 Töne; die anderen sind inhaltlich gemischter Art, während der 2. Thüringer- (oder 1. Atze-) Ton unpolitisch ist.

Sind nun aber diese Einheiten „Lieder"?

Maurer läßt einen Spielraum zwischen liedhafter und zyklischer Form. Es muß nicht jeder Ton als Lied verstanden werden: „Es gilt eben die Grenze festzustellen, bis zu der dies möglich ist, oder auch den gradmäßigen Unterschied zu erkennen zwischen Lied und Zyklus" (S. 6; vgl. auch S. 127). In der Praxis freilich (und das zeigt auch schon der Titel seines Buches) sieht Maurer in den Tönen Lieder. „Das Wesentliche scheint mir nicht der Entstehungsvorgang, sondern das Ziel des Dichters: das Lied; die Wirkung des künstlerischen Produkts als vom Künstler als einheitliches Gebilde gemeint und beabsichtigt" (S. 9). Maurer hat sich zum Begriff des Liedes nicht weiter geäußert. Mit Recht lehnt er die seit Simrock übliche Abhebung der „Spruchdichtung" vom Minnelied ab. Ich selbst habe vorgeschlagen, die hochmittelalterliche deutsche Lyrik in folgende Arten zu gliedern:

1. Liebeslyrik, insbesondere Minnesang (mhd. *minneliet*, *minnesanc*)
2. Gnomisch-didaktische Lyrik (Weisheitslyrik = die eigentliche) Spruchdichtung (*lēre*, *bīspel*)
3. Lob- und Tadel-Dichtung: Preislyrik (*lob[e]liet*) Totenklage (*klag[e]liet*), Rügelyrik (*rüegliet*), Spottlyrik (*schimpfliet*), Zeit- (politische) Dichtung (*rüegliet*, *schimpfliet*)
4. Gebetslyrik: Lob- und Bittgebet ([*ge*]*bet*[*e*])
5. Scherzlyrik (nur in der Form des *lügeliet* vertreten)
6. Persönliche Erfahrungslyrik (bezeichnenderweise ohne mhd. Benennung, da sie sich erst seit Walther entfaltet)[33]
7. Kreuzzugslyrik (mit ihrer Mischung der Arten, s. o.; *kriuzliet*).

Abgesehen von der Liebeslyrik finden sich alle lyrischen Arten in Walthers „Spruchdichtung" verwirklicht, d.h. sie enthält keinesfalls bloß „Spruchhaftes", sondern, schon von den Arten her, auch Liedhaftes. Andererseits ist in die Minnelyrik Walthers und anderer höfischer Dichter, vor allem in der Form

[33] Vgl. dazu Verf., *Minnesang und Spruchdichtung* (Anm. 5), S. 380f.; ders., *Die hochmittelalterliche deutsche „Spruchdichtung"* (Anm. 19), S. 242.

der Minnereflexion und Minnelehre, sehr viel Gnomisch-Didaktisches, also im eigentlichen Sinn Spruchhaftes eingedrungen. Man sieht schon von da aus, daß im hohen Mittelalter „Lied“ und „Spruch“ ineinander übergehen, daß sie sich wesensmäßig nicht so leicht voneinander scheiden lassen wie in der neuzeitlichen Lyrik, und alle Definitionen der beiden lyrischen Arten treffen (besonders seit Herder) für diese zu und haben im Mittelalter (und in der frühen Neuzeit) nur sehr bedingte oder keine Gültigkeit.Vor allem gilt das Moment der „Gestimmtheit“, der einheitlichen Grundstimmung (im Sinne Staigers) hier weithin nicht. Das mittelalterliche „Lied“ ist ungleich objektiver als das moderne, und das mittelalterliche „Spruchgedicht“ ist unter Umständen viel persönlicher als das moderne und auch als das mittelalterliche „Lied“. Gerade bei Walther sind die Teile seiner „Spruchdichtung“, die Preis von Lebenden und Toten, Rüge und Verspottung von Personen und Zeitereignissen oder eigene Erfahrung ausdrücken, besonders persönlich gehalten, zeigen Äußerungen innerer Ergriffenheit, Ausbrüche von Erregung, von Freude und Zorn, wie sie seine Liebeslyrik in diesem Maße nicht kennt. Daß der Unterschied „Lied“ und „Spruch“ für das Mittelalter offenbar nicht wesentlich war, zeigt die Terminologie, die zwischen *liet* und *spruch* nicht scharf scheidet — im Gegensatz zum Provenzalischen, wo für erotische und sonstige Lyrik eigene Bezeichnungen gebraucht werden —, aber auch die Tatsache, daß die Melodie nicht Ausdruck eines inneren Erlebens, sondern nur eine künstlerische Bauform war (weshalb in so großem Umfang Kontrafakturen möglich waren). Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen den Weisen der Liebeslyrik und der sog. „Spruchdichtung“, und ich bin der Meinung, daß auch der Unterschied zwischen einfacher, „rezitierter“ und „durchkomponierter“ Weise —*accentus* und *concentus* — bei der gnomisch-didaktischen Lyrik nicht als wesentlich empfunden wurde[34]. Schon lange beobachtet wurde, daß die deutschen „Spruchtöne“ im allgemeinen in geringerem Maße als der Minnesang an der hochentwickelten Vers- und Reimkunst der Romanen Anteil haben und stärker (auch bei Walther) oder ganz (wie bei Freidank) in der heimischen Tradition bleiben. Das beweist nur, daß mit der neuen provenzalischen Art erotischer Lyrik auch deren Formen übernommen (und weiterentwickelt) worden sind.

Von hier aus wäre also — trotz den für den Begriff „Zyklus“ vorgebrachten Gründen de Boors und Halbachs — gegen Maurers Bezeichnung „Lieder“ für die Walthersche Lyrik außerhalb des erotischen Bereiches, wie ich glaube, grundsätzlich nichts einzuwenden, wenn man sie in einem allgemeineren Sinne verwendet, als es die neuere Literaturwissenschaft tut; übrigens hat schon Wallner bei den Reichsstrophen von „Lied“ gesprochen, und auch bei Herger hat man es getan[35]. (Ittenbachs Bezeichnungen sind Strophengruppe, Reihe, Einheit;

[34] Vgl. dazu auch Verf., *Minnesang und Spruchdichtung* (Anm. 5), S. 374ff.
[35] Vgl. Wallner a.a.O. (Anm. 4); Hauck (Anm. 28) in PBB 65, 1942, S. 252ff., 279.

Mergell gelangt zu dem Begriff der zyklischen Form der Strophen[36].) Trotzdem wird man suchen, noch zu feinerer begrifflicher und terminologischer Unterscheidung zu kommen, „Lied" und „Spruch", für die sich im Hochmittelalter in Deutschland leider keine eigenen Bezeichnungen entwickelt haben, voneinander abzusetzen. Die Kompromißbezeichnungen „Sangspruch" (Halbach nach dem Beispiel Schneiders) und „Liedspruch" (Mohr)[37], aber auch „Spruchlied", woran man gleichfalls denken kann, befriedigen als Benennungen für die ganze Gruppe der sog. „Sprüche" nicht, da der Gehalt ja nur zum Teil wirkliche Spruchdichtung (gnomisch-didaktische Lyrik) ist; sie können nur für eben diesen Ausschnitt gelten. Als spruchhaft im Sinne der inneren Form muß man auch die politische und die Rügedichtung betrachten, und man kann hier von „spruchhaften Liedern" reden. Dagegen scheint mir das unmöglich für die durchaus liedhaften Preis- und Gebetsstrophen und nur schwer möglich für die Strophen, die persönliche Erfahrung zum Ausdruck bringen, obwohl diese eine Zwischenstellung einnehmen (man vergleiche den 1. Atzeton und den Anfangsteil des Unmutstons, die „spruchhafter" sind, mit dem liedhafteren Mittelteil des Wiener Hoftons). Die Grenzen zwischen spruchhafter und liedhafter Lyrik sind also noch unscharf; nicht nur ähnliche, sondern sogar dieselben Töne können für beide verwendet werden. Der Hinweis Halbachs auf Dantes Unterscheidung zwischen Sonett und Kanzone[38] bezieht sich auf eine spätere Ausprägung der zu Walthers Zeit noch fließenden Formen. (Es zeigt sich, daß unsere Poetiken für das Hochmittelalter nicht genügen.)

Es könnte sich also für die Walthersche Lyrik, wenn man die umfangreichen Töne aufteilt, folgende Gliederung ergeben (wobei die Grenzen teilweise fließend sind):

1. Liebeslieder
2. Spruch- und spruchhafte Lieder
   a) Spruchdichtung im eigentlichen Sinn, also gnomisch-didaktische Lyrik („Spruchlieder"): Anfangsteil des Wiener Hoftons, Mittelteil des Bogenertons;
   b) politische Lyrik („spruchhafte Lieder"): Reichs-, 1. und wohl auch 2. Philipps-, 1. Thüringer-, Otten-, Meißner-, König Heinrichs-Ton, dazu der König Friedrichs-Ton, den man in drei Einheiten gliedern kann, sowie der Mittelteil des Unmutstons und die 1. und 3. Gruppe des Kaiser Friedrichs- (Engelbrechts-)Tons;
   c) Rügelyrik („spruchhafte Lieder"): Schlußteil des Wiener Hoftons

[36] Vgl. Ittenbach a.a.O. (Anm. 4), S. 67, 82f. u. ö.; Mergell a.a.O. (Anm. 28), S. 31ff., 46.
[37] Vgl. Schneider a.a.O. (Anm. 4); Halbach, S. 114; Mohr a.a.O. (Anm. 7), S. 45.
[38] Vgl. Halbach, S. 115.

3. Sonstige Lieder

a) Preislyrik: Schlußteil des Unmutstons, Schlußstrophen des Bogenertons;

b) Gebetslyrik: Anfangsteil des Bogenertons, Mittelteil des Kaiser Friedrichs-Tons;

c) persönliche Erfahrungslyrik: 1. Atzeton, Mittelteil des Unmutstons.

d) Kreuzzugslyrik.

Freilich melden sich auch jetzt noch bzw. noch einmal einige Bedenken. Einmal: Muß das Lied nicht aus einem Guß sein, in einem Zug, nach einheitlicher Konzeption entstehen? Verlangt es nicht Zeiteinheit? Gewiß ist diese Entstehungsart an sich dem Liede gemäß, aber daß sie Ausnahmen zuläßt und daß diese bei Maurers Auffassung, zumal in der hier zur Diskussion gestellten modifizierten Form, nicht sehr zahlreich sind, ist schon oben betont worden. Gewichtige Einwände lassen sich vor allem beim Wiener Hofton machen; sie treten jedoch sofort zurück, wenn man sich bereit findet, ihn aufzuteilen. Gelegentliche Nachträge aber scheinen mir durchaus auch für ein „Lied" möglich zu sein — und im übrigen wissen wir ja über die Genese der Minnelieder auch nicht Bescheid; manche Strophen (besonders solche, die sich für uns nur schwer zu anderen fügen wollen) könnten ja gleichfalls „Nachträge" sein, die bei anderer Gelegenheit, in einer veränderten Situation, hinzugewachsen sind. (Die Entstehung von Scherzgedichten, etwa Schnaderhüpfln, zeigt, freilich auf einer ganz anderen Ebene, noch heute eine Möglichkeit solcher Art.) Wir wissen über den Prozeß mittelalterlichen dichterischen Schaffens nicht Bescheid — ob ein Lied von vornherein geplant wurde oder ob es „wuchs"; es muß angesichts der Bedeutung formaler Elemente im allgemeinen ein recht bewußter Vorgang gewesen sein, mit dem sich ein späteres Ausformen durchaus vereinen ließe. Soviel gilt auch für das Mittelalter mit Gewißheit: Der Geist weht nicht nur wo, sondern auch wann er will — auch was die Entstehung einzelner Strophen einer lyrischen Einheit anlangt.

Wie aber läßt sich der auf die Schlußpointe angelegte Aufbau der „Spruchstrophen" und die liedhafte Einheit der Töne vereinen[39]? Das scheint mir der gewichtigste Einwand zu sein, der gegen die „Liedhaftigkeit" der „Spruchtöne" erhoben worden ist. Auch wenn man in Betracht zieht, daß die einzelne Strophe der Liebeslieder häufig ebenfalls in sich gerundet, „geschlossen" und von der folgenden abgegrenzt ist, läßt sich nicht übersehen, daß sie in der hochhöfischen Zeit (im Unterschied zu der frühen deutschen Liebesdichtung!) häufiger „offen" gebaut ist als die der „Spruchtöne". Es wäre denkbar, daß dies auch das Mittelalter empfunden und etwa dadurch zum Ausdruck gebracht hätte, daß beim Vortrag der letzteren größere Pausen zwischen manchen Strophen eingelegt worden wären. Soweit gedankliche Sprünge vorliegen, widersprechen sie nicht

[39] Vgl. de Boor, S. 165; Kracher, S. 198.

dem Charakter des Liedes, wie manche Minnelieder und etwa das Volkslied zeigen.

Fassen wir zusammen: Wie bei dem vorwaltherschen „Spruchdichter" Herger und bei anderen stehen auch Walthers „Sprüche" nicht isoliert, sondern sind innerhalb der Töne als mehrstrophige Gebilde zu begreifen; das hat Maurers Buch eindeutig nachgewiesen. Eine Konsequenz dieser Auffassung ist, daß nun die Entwicklung der Waltherschen Strophe neu dargestellt werden kann. Daneben stehen außerhalb der Töne einige Einzelstrophen — wie denn überhaupt alle lyrischen Arten, vor allem die bisher als „Spruchdichtung" gefaßten, auch die einstrophige Existenzform haben. (Auch in der provenzalischen Lyrik gibt es neben den Kanzonen und Sirventese *coblas esparsas*, Einzelstrophen.) Ob man freilich die Strophen jedes Spruchtons als eine Einheit begreifen kann oder ob man nicht die umfangreicheren Töne aufteilen muß, ist eine andere Frage; ich glaube an die zweite Möglichkeit. Angesichts der Mischung der lyrischen Arten, der Parallelen vor allem in der provenzalischen Lyrik und der loseren Verknüpfung auch der mhd. Liebesstrophen, aber auch im Hinblick auf die von der heutigen so verschiedene innere Form des mittelalterlichen „Lieds" trage ich keine Bedenken, sie als Lieder zu bezeichnen, wobei sich allerdings eine eigene Gruppe Spruch- und spruchhafte Lieder abhebt. Wieder aber zeigt es sich, wie schwer es für uns ist, Zugang zu der Wirklichkeit mittelalterlicher Dichtung zu finden.

Über Gryphius' Gönner und Geliebte

von

Marian Szyrocki (Wrocław)

In den Abhandlungen und Aufsätzen über Andreas Gryphius finden wir des öfteren den Namen von Georg Schönborner, und man behauptet nicht mit Unrecht, daß dieser hohe kaiserliche Beamte auf den Dichter einen starken Einfluß ausgeübt hat. Aber nicht nur er, sondern auch die anderen Mitglieder seiner Familie. Wie wir wissen, verbrachte der junge Gryphius als Erzieher der Gutsherrensöhne in Schönborn bei Freistadt fast zwei Jahre, während derer ein enges und herzliches Verhältnis zwischen seinem Brotherrn und ihm entstanden war. Es wird fast allgemein angenommen, daß der Dichter auf dem Schönbornschen Landsitz zum erstenmal etwas aufatmen konnte[1]. „Das Leben in dem Haus seines Gönners Schönborner", schreibt Jockisch, „war in seiner gepflegten Atmosphäre nun ein Platz des inneren Reifens und der Ruhe"[2]. Bei einer genaueren Durchsicht der Materialien zu dieser Frage muß man jedoch feststellen, daß dieser Behauptung ganz und gar die Tatsachen widersprechen. Von „Aufatmen" und „Ruhe" konnte nämlich, wie wir beweisen werden, in diesem Lebensabschnitt Gryphius' keine Rede sein. Eine der Hauptursachen war Schönborner selbst. Deshalb müssen wir seiner Person etwas mehr Aufmerksamkeit schenken.

Wer war Schönborner? Ein „ehrenwerter Staatsmann"[3] oder ein Mensch, der „durch ein schwächliches Hin- und Herschwanken zwischen den Parteien"[4] mißliebig geworden war? Zählte er „seiner äußeren Stellung und gelehrten Bildung nach"[5] zu den bedeutendsten Männern Schlesiens? Und trifft diese fast allgemein anerkannte Meinung auch für seine beiden letzten Lebensjahre zu, also für die Zeit, da Gryphius als Hauslehrer auf seinem Landgut lebte und unter seinem Einfluß stand? Die bisher benutzte Hauptinformationsquelle über Schönborner war die von Gryphius selbst verfaßte Leichenrede, der *Brunnen Discurs*. Sogar die alten Chroniken und Adelsverzeichnisse stützen sich in überwiegendem Maße auf diese Schrift. Deshalb kennzeichnet das, was uns über Schönborner überliefert wurde, ein panegyrischer Euphemismus. Interessant ist dabei, daß man die so oft benutzte Leichenabhandlung nicht genau gelesen hat oder auch sie nicht so lesen wollte, denn eben die wichtigsten Arbeiten, die sich unter anderem mit Gryphius' Aufenthalt in Schönborn befassen, übergehen still-

[1] V. Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius*, Berlin 1904, S. 229.

[2] W. Jockisch, *Andreas Gryphius und das literarische Barock*, Berlin 1930, S. 20.

[3] W. Flemming, *Das Jahrhundert des Barock* in: *Annalen der deutschen Literatur*, Stuttgart 1952, S. 362.

[4] V. Manheimer a.a.O., S. 230.

[5] H. Palm, *Andreas Gryphius. Lyrische Gedichte*, Bibl. d. Lit. Vereins in Stuttgart, Bd. CLXXI, Tübingen 1884, S. 596.

schweigend seine Ausführungen über die Geisteskrankheit seines Brotherrn und Mäzens.

Georg Schönborner[6] wurde am 19. Januar 1579 in Hartmannsdorf bei Freistadt in Niederschlesien geboren. Während der Jahre 1598 bis 1608 hat er, wie Gryphius berichtet, auf den verschiedensten Universitäten Europas studiert, und zwar in Frankfurt a.d. Oder, Leipzig, Helmstedt, Marburg, Altdorf, Heidelberg und Basel. Aus der Schweiz begab er sich 1608 über Tübingen und Straßburg wieder nach der Heimat[7]. In der Leichenrede auf seinen Gönner rühmt Gryphius ihm ein ungewöhnliches Wissen nach: *Denn daß ich nicht erwehne seiner in Griechischer, Lateinischer und Französischer Sprachen Wissenschaft; ist allen, so nur etwas in Conversation oder Discurs mit ihm sich eingelassen, bekant, was er in Logicis, Rhetoricis, Philologicis, Physicis insonderheit in Metallicis, Botanicis, Anatomicis in Vocal- und Instrumental-Music, in Geographicis, Astronomicis, Historicis, Chronologicis, Ethicis und Politicis vermocht*[8]. Vor allem aber war er Rechtsgelehrter.

Im Jahre 1603 wurde Schönborner in Helmstedt zum Dichter gekrönt. Fünf Jahre später erhielt er in Basel den Grad eines Doktors beider Rechte. Dort beendete er auch sein bekanntes und von den Zeitgenossen sehr geschätztes Buch *Politicorum libri VII*, das zahlreiche Ausgaben erlebte[9]. Es ist ein sehr übersichtlich verfaßtes Kompendium der Staatswissenschaft, das u.a. einen reichen Zitatenschatz aus alten und neueren Autoren bringt. Schönborners eigenes Gedankengut dagegen ist in diesem Werk nicht groß. Er schrieb außerdem noch mehrere andere, vor allem rechtswissenschaftliche Werke, die jedoch zum größten Teil nicht im Druck erschienen sind[10].

[6] In allen schriftlichen und gedruckten Quellen heißt Schönborner mit Vornamen Georg. Hans Heckel nennt ihn jedoch irrtümlicherweise in seiner *Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien* (1929) Philipp. Diesen Irrtum finden wir dann auch in Herbert Schöffflers *Deutscher Osten im deutschen Geist* (1940) und in der Literaturgeschichte Richard Newalds (1951). Außerdem verwechseln die drei genannten Verfasser Georg Schönborners Wohnort, das schlesische Freistadt (das Landgut Schönborn lag vor dem Glogauer Tor dieses Ortes), mit dem polnischen Grenzort Fraustadt.

[7] *A. Gryphii Leich-Abdanckungen*, Leipzig 1666, S. 19.

[8] Ebda., S. 20.

[9] *Georgi Schönborner, Silesii Phil. et J. U. Doctoris, Consiliarii et Cancellarii Zollerini, Politicorum Libri VII. Lignicii Silesiorum Sumptibus Auctoris. Ex officina Typ. Nicolai Sartorii* (1609), Widmung für Johann Georg von Hohenzollern; seit der zweiten Ausgabe (Leipzig 1614) gewidmet Hans Ulrich von Schaffgotsch. Bis zu Schönborners Tod (1637) sollen 7 Ausgaben erschienen sein. In der Universitätsbibliothek zu Breslau (Wrocław) sind außer der erwähnten Ausgabe noch folgende erhalten: Lübeck 1627, Frankfurt 1628, Amsterdam 1650. — M. F. Wendelinus, der Rektor des Gymnasiums zu Anhalt, arbeitete im Jahre 1634 dieses Werk für den Schulgebrauch um. Das Buch erschien unter dem Titel: *Institutionum Politicorum Libri III. E septem Georgii Schoenborneri, icti Libris a capite ad calcem resolutis, in praecepta et Commentarios, secundum artis normam, distinctis, explicatis, contractis, auctis ... a Marco Friderico Wendelino ... Francofurti, Sumptibus Clementis Schleichij, et Consortum, Typis Caspari Rotelii 1638.*

[10] Nach Gryphius und anderen Quellen soll Schönborner außer seinen *Politica* folgende Werke geschrieben haben: Analysis pandectarum, Decisiones juridicae, Consilia varia juridica, Methodus nova juris, Vota cameralia, Statuta Saganensia, De navigatione Viadrina, Dissertatio de statu ducatus Jaurini, Loci communes virtutum et vitiorum, Loci communes Oecono-

In die Heimat zurückgekehrt, trat er als Hofkanzler in den Dienst des reformierten Grafen Johann Georg von Hohenzollern, der damals Kynast, Greiffenstein, Giersdorf und andere Güter des minderjährigen Hans Ulrich Schaffgotsch verwaltete. Nachdem dieser 19 Jahre alt geworden war und die Verwaltung seiner Besitzungen übernommen hatte, blieb Schönborner auch bei ihm im Amt und stand gleichzeitig dem Großglogauischen Syndikat vor. Im Jahre 1620, nach der Niederlage des Winterkönigs, dessen Anhänger er so wie Schaffgotsch gewesen war, zog er sich vom öffentlichen Dienst zurück und lebte auf einem von ihm erworbenen Vorwerk bei Freistadt, das man dann nach dem Besitzer Schönborn nannte[11]. Nach Jahren hat man sich jedoch des tüchtigen und durch sein Buch *Politicorum libri VII* damals schon berühmten Syndikus erinnert und ihn durch ein kaiserliches Reskript vom 23. Oktober 1627 an die Schlesische Kammer zum Fiskal von Niederschlesien und später auch von der Niederlausitz ernannt[12]. Dies scheint der berüchtigte Protestantenverfolger, der Präsident der Schlesischen Kammer, Burggraf Karl Hannibal von Dohna, veranlaßt zu haben, der, selbst hochgebildet, die besten Köpfe Schlesiens zur Mitarbeit zu gewinnen suchte. Somit kam Georg Schönborner in den engsten Kreis des Burggrafen, in dessen Diensten damals auch der Dichter Martin Opitz stand.

Als dann im Herbst des Jahres 1628 die brutale Rekatholisierung in Schlesien begann, befahl der Kaiser der Schlesischen Kammer, daß sie Dr. Schönborner dazu anhalten solle, sich innerhalb der nächsten drei Monate zur katholischen Religion zu bekehren. Den Weg dazu soll ihm der ehemalige Beuthener Professor Schoneus, ein Konvertit, mit dem er in Briefverkehr stand, gewiesen haben. Die Bekehrung selbst wurde dann 1629 durch den einflußreichen Jesuiten, den kaiserlichen Beichtvater Wilhelm Lamormain, in Wien vollzogen[13]. Schönborner vernachlässigte seine religiösen Pflichten nicht, und aus Försters Chronik erfahren wir, daß er zusammen mit Dohna sogar an einer feierlichen Prozession, die durch Freistadt zog, teilgenommen hat[14].

Nach des Kammerfiskals Glaubenswechsel stand seinem raschen Aufstieg nichts mehr im Wege. Und das um so mehr, als er sich nicht nur außergewöhnlich diensteifrig, sondern auch überaus tüchtig zeigte und trotz seiner mannigfaltigen Pflichten und vielseitigen Beanspruchungen imstande war, auf Wunsch Dohnas, beziehungsweise der Kaiserlichen Kammer, in umfangreichen Abhandlungen einige für die Wirtschaftspolitik Habsburgs sehr wichtige Fragen zu bearbeiten. So z. B. beendete er 1629 eine 337 Folioseiten lange juristische Abhandlung über

mici, Tractatus de venatione, Commentatio de jure Silesiae feudali, Codex privilegiorum Clogoviensis. — Auch einige theologische und philosophische Abhandlungen waren darunter: Tractatus de septem verbis Domini, Tractatus de passione Domini, Ars moriendi und eine unvollendete Arbeit über das Vaterunser.

[11] *A. Gryphii Leich-Abdanckungen*, S. 23.

[12] *Acta publica*, hrsg. v. J. Krebs, Bd. VII, Breslau 1905, S. 48.

[13] G. Förster, *Analecta Freystadiensia*, Lissa (1752), S. 366, 367.

[14] Ebda., S. 155.

die Oderschiffahrt: *Libera Viadri in Oceanum navigatio asserta studio Georgii Schönborneri J. u. D. Sac. Caes. Maj. per inferiorem Silesiam et Lusatiam fisci advocati et consiliarii anno Christi 1629 mense Januario.*[15] Diese Arbeit leistete dann während der 1630 stattgefundenen Berliner Verhandlungen über die Oderschiffahrt, an denen Schönborner als kaiserlicher Kommissar zusammen mit Dohna teilnahm, wichtige Dienste und bewog den brandenburgischen Kurfürsten Georg Wilhelm, Zugeständnisse zu Gunsten des Kaisers zu machen.

Als der „Finanzmann" Dohnas, der nicht nur als Protestantenverfolger, sondern auch als rücksichtsloser Steuereintreiber verhaßt war, konnte sich Schönborner bei den Schlesiern keines guten Rufes erfreut haben. Doch das war für ihn nicht von Wichtigkeit. Er setzte sich nämlich einen möglichst schnellen Aufstieg zum Ziel, und um diesen nicht zu hemmen, entschloß er sich, nicht nur seinen Glauben zu ändern, sondern auch eine wichtige Stellung in dem Verwaltungsapparat Habsburgs zu bekleiden, obwohl er doch als kaiserlicher Kammerfiskal ein Werkzeug der Unterdrückung seiner Landsleute und Glaubensgenossen sein mußte. Der ehrgeizige Beamte hatte sich in seinen Hoffnungen nicht verrechnet und erlebte binnen einiger Jahre einen glänzenden Aufstieg. Schon 1629 erhob ihn der Kaiser in den Ritterstand und ernannte ihn zu seinem Rat. Im Jahre 1633 wurde Schönborner für seine außerordentlichen Verdienste von Ferdinand II zusammen mit dem ältesten Sohn in die Zahl der kaiserlichen Hofpfalzgrafen aufgenommen *und mit mehreren Freyheiten als andere dieser Hochheit gnedigst verehret*[16].

Drei Jahre nach diesem größten Lebenserfolg Schönborners wurde Andreas Gryphius Hauslehrer seiner Söhne. Allerdings hatte der junge Dichter das Unglück, nach Schönborn, dem Wohnsitz seines Brotherrn, erst in einer Zeit zu kommen, als dessen Situation sich schon grundlegend geändert hatte. Im August 1633 schlossen unter dem Druck der protestantischen Heerführer die Herzöge Johann Christian von Brieg, Georg Rudolf von Liegnitz und Karl Friedrich von Oels sowie die Stadt Breslau eine Konjunktion ab, die Schlesien in den Schutz Brandenburgs, Sachsens und Schwedens stellte[17]. Die Lage Schönborners wurde dadurch sehr schwierig: laufend vor neue Entscheidungen gestellt, vielleicht von Gewissensbissen wegen seines Glaubenswechsels gepeinigt und in der Furcht vor der Rache seiner politischen Gegner lebend, wurde er geisteskrank. Gryphius schreibt darüber: . . . *im 1634 Jahr die von unablässlichem studieren und nie ausbleibenden Sorgen verursachte Melancholia Hypochondriaca ihm allmählich alle Kräfte hinzunehmen und nach Art eines grausamen Tyrannen den matten Leib auszuhenckern begönnen, zu welcher offte Passiones Colicae, hefftige Fieber, Hertz und*

[15] Dieses Werk befindet sich im Staatlichen Archiv zu Breslau (Archivum Państwowe we Wrocławiu). Sign. Rep. 135. E 34b.

[16] *A. Gryphii Leich-Abdanckungen*, S. 27.

[17] C. Grünhagen, *Geschichte Schlesiens*, Bd. II, Gotha 1886, S. 248, 249.

Hauptwehe, nebenst mehr anhangenden Zufällen sich häufig finden[18]. Daß es sich bei Schönborner nicht nur um ein Nervenleiden, sondern um eine Geisteskrankheit im wahrsten Sinne des Wortes handelte, zumindest im letzten Zeitabschnitt seines Lebens, darauf deutet all das hin, was uns über sein Verhalten kurz vor seinem Tod bekannt ist.

Die geistige Erkrankung erlaubte ihm nicht, noch weiterhin das verantwortungsvolle Amt des Kammerfiskals auszuüben. Im Jahre 1635 wurde er aus dem Staatsdienst entlassen und schied in Unfrieden von seinen Vorgesetzten[19]. So war also Schönborner, der hochgelehrte Mann, der angesehene Kammerfiskal und der kaiserliche Katholik, während der letzten Jahre seines Lebens — also als Gryphius in seinem Dienst stand — ein psychisch und physisch kranker Mensch, der ohne Amt auf seinem Landgut bei Freistadt enttäuscht und vergrämt dahinlebte. Aus der Leichenrede erfahren wir, daß er etwa in dieser Zeit wieder protestantisch geworden sein muß. Das Datum des Übertritts läßt sich zwar nicht genau ermitteln, doch geht aus dem *Brunnen Discurs* hervor, daß er bestrebt war, seinen vormaligen Fehltritt durch besonderen religiösen Eifer wiedergutzumachen.

In dieser spannungsvollen und gedrückten Atmosphäre, die damals in Schönborn herrschte, konnte natürlich für Gryphius von „Aufatmen" und „Ruhe" nicht die Rede sein. Um so weniger, als nicht nur die Geisteskrankheit seines Brotherrn Gryphius' Aufenthalt in Schönborn beschattete. Am 2. Februar 1637 starb seine erste Stiefmutter, mit der ihn ein freundschaftliches Verhältnis verbunden hatte. Er betrauerte ihren Tod in den bewegten Worten: *Fraw Mutter! ach so früh! so plötzlich! ach so bald! . . . Hat Euch des Todes — Seens so grimmig abgehawen?* [20] In der Nacht vom 8. zum 9. Juli desselben Jahres wütete eine Feuersbrunst in Freistadt, die während einer Nacht fast die ganze Stadt in Schutt und Asche legte. Gryphius selbst war Augenzeuge dieses Unglücks und beschrieb dann in deutscher Prosa das tragische Ereignis[21]. Er übte scharfe Kritik an der Nachlässigkeit der städtischen Behörden und behauptete, daß, wenn genügend Feuerlöschgerät vorhanden gewesen wäre, ganze Stadtteile hätten gerettet werden können. Diese Kritik rief eine Welle von Anfeindungen hervor gegen ihn und vor allem gegen Schönborner, den man als den geistigen Urheber dieser Beschreibung ansah. Es ist wahrscheinlich, daß dabei auch konfessionelle Gegensätze ausgetragen wurden. Gegen Ende des Jahres 1637, als der Druck der

[18] *A. Gryphii Leich-Abdanckungen*, S. 53.

[19] *Acta publica*, Bd. VIII, S. 170.

[20] V. Manheimer a.a.O., S. 296.

[21] Es war Sitte der Zeit, solche Ereignisse literarisch zu würdigen. Als Beispiel seien hier nur zwei schlesische Dichtungen angeführt: *Glogovia incinerata, oder wahrhaftige Beschreibung der schrecklichen Feuersbrunst zu Groß-Glogau, in welcher den 28. Juli 1615 innerhalb drei Stunden die ganze Stadt nebst der Poln. Vorstadt jämmerlich in die Asche gelegt worden. In deutsche rhytmos verfaßt durch Elias Lange, kais. Zolleinnehmer daselbst*, Liegnitz 1615. — *Jer. Tschonderi carmen de subito Vratislaviae incendio an. 1628, die 28. Jun., Vrat. 1629.* — Einzelheiten über die durch Gryphius' Schrift hervorgerufenen Anfeindungen bringt V. Manheimer a.a.O., S. 229ff.

Gegenreformation in Schlesien wieder ungestüm zunahm, wurde Gryphius' Bruder Paul, der Pastor in Freistadt war, aus diesem Ort vertrieben.

Kurz vorher hatte sich der Gesundheitszustand Schönborners verschlechtert. Am 16. August 1637 überfiel ihn ein neuer starker Anfall der hypochondrischen Melancholie, so daß er *aus gehaltener Mittags-Predigt dess Wol-Ehrwürdigen, Hochachtbaren und Hochgelehrten Herrn M. Pauli Gryphii, . . . sich unpässlich nach Hause, und in sein letztes Einlager begeben, in welchen ihn mit den doloribus hypochondriacis, mancher Art Flüsse, Schwere dess Athems und Schwulst der Schenckel gantz hingenommen . . .*[22]. Der 21jährige Gryphius verbrachte nun die meiste Zeit bei dem Kranken, dessen Verstand fieberhaft arbeitete. Der junge Dichter war nicht immer imstande, in den Reden seines Gönners Wahrheit und Phantasie, Vernunft und fixe Idee zu unterscheiden. Er sah auf den Kranken, der durch sein reiches, in tollen Gedankensprüngen vorgebrachtes Wissen die Umgebung in Erstaunen versetzte, mit einer Art von verwunderter Verblüffung: *. . . So kan ich nicht umgehen vieler und mein Verwundern zu erzehlen, in das wir gerathen, als wir die letzten Monat seines Lebens, ihn die schwersten Controversias Chronologicas, die Allegata so vieler Autoren, ja die Lagen und genaueste Abtheilungen der so wol neuer Insulen als alter Landschafften, ohn Anschauen einigen Buchs oder Tafel, auffs richtigste referieren hören*[23].

Aber nicht nur das Gedächtnis Schönborners machte auf Gryphius einen großen Eindruck. Auch die pathologischen Symptome, die natürlich von dem jungen Dichter oft nicht als solche erkannt wurden, fesselten sein Interesse. Typisch für diese Gruppe von Geisteskranken sind Geheimnisspielerei und Zukunftsahnungen. Auch Gryphius wurde des öfteren von Schönborner, vor allem in den letzten Monaten des Jahres 1637, langer Geheimgespräche gewürdigt und von den dunklen Ahnungen, die seinen Gönner peinigten, unterrichtet. Unter anderem soll Schönborner den Brand von Freistadt und seinen eigenen Tod vorhergesagt haben. Gryphius schreibt dazu: *Von unserm Herrn Schönborn rede ich nicht aus anderer Bericht, sondern bezeuge, daß die sehr kurze Zeit über, in welcher ich bey ihm leben mögen, ich sehr viel wichtiger Vorsagen aus seinem Munde vernommen, die zwar erstlich mir unglaublich, nun aber nach erfolgetem Ausgange wunderlich vorkommen . . . Noch in seiner letzten Niederlage hat er sehr offt, insonderheit den XIII. Weinmonat frühe in seinem mit mir geheimen Gespräch, wie auch den X. und III. Tag vor seiner seligsten Entbindung uns die Zeit seines Hintritts vermeldet, andere mehr wichtige ruhen in meinem Hertzen . . .*[24].

Am Mittwoch, dem 23. Dezember 1637, ereilte den 59jährigen Georg Schönborner nach langem Leiden der ersehnte Tod. Gryphius verbrachte die letzte Woche fast Tag und Nacht an dem Krankenbett seines Gönners. Er brachte ihm den geistlichen Trost und bereitete ihn an Stelle eines Pastors —

[22] *A. Gryphii Leich-Abdanckungen*, S. 53.
[23] Ebda., S. 21.
[24] Ebda., S. 48f.

Paul Gryphius und sein Diakon waren ja vor kurzem aus Freistadt vertrieben worden — auf seinen letzten Weg vor[25]. Am 29. Dezember fand die Leichenfeier statt, bei der der Dichter die schon erwähnte ergreifende Trauerpredigt, den *Brunnen Discurs*, zu Ehren seines verstorbenen Gönners hielt[26]. Obwohl Gryphius im Grunde genommen das traditionelle Schema der Leichenpredigt streng befolgt, erzielt er dank eines warmen und persönlichen Tones eine große Wirkung.

Der Einfluß, den Schönborner auf Gryphius ausübte, mag nicht gering gewesen sein. Die Persönlichkeit des Hofpfalzgrafen mit all ihren Widersprüchen muß auf den jungen Dichter einen starken Eindruck gemacht haben, und sowohl das ungeheure Wissen als auch die Ideen, die auf die geistige Erkrankung seines Gönners zurückzuführen sind, können einen fördernden Einfluß auf seine Dichtung und auf seine Phantasie ausgeübt haben. Außer den in Lissa 1637 herausgegebenen Sonetten, der Gelegenheitsschrift *Fewrige Freystadt* und der erwähnten Leichenrede schrieb der Dichter in Schönborn auch noch zahlreiche andere Gedichte, die jedoch entweder überhaupt nicht oder erst später gedruckt wurden. Zu den letzteren gehören u.a. seine im Jahre 1639 in Leiden herausgegebenen *Son- und Feyertags-Sonnete*, deren größter Teil noch in Schlesien entstanden ist. In Schönborn arbeitete Gryphius auch an einem Werk mit dem Titel *Meletomenus*. In seinen 1650 erschienenen *Teutschen Reim-Gedichten* finden wir zwei Sonette, die darauf hinweisen, und zwar *Überschrifft an dem Tempel der Sterblichkeit, aus A. Gryphii Meletomenus — Ersten Buch* und *Aus dem dritten Buch eben desselben Wercks — An den gefangenen Dicaeus*[27]. Dicaeus war der Deckname für Georg Schönborner. Der Name Meletomenus (der Bekümmerte), dessen sich später Gryphius selbst als Pseudonym bediente[28], scheint auf den Seelenzustand des Dichters während seines Aufenthaltes in Schönborn hinzuweisen.

Gryphius verbrachte viel Zeit in der Bibliothek seines Brotherrn. Hier hatte er wohl auch dessen *Politicorum libri VII* und seine anderen Werke genau studiert und wurde dadurch so wie durch den Umgang mit Schönborner schon früh in die Probleme der Staatswissenschaft eingeweiht, deren Kenntnis er dann später in seinen Dramen zu verwerten wußte. Es scheint auch, daß in Schönborn Gryphius' Weltanschauung mit der Vergänglichkeitsidee als Leitmotiv endgültig geformt wurde[29]. Auch hier konnte sich der Einfluß des Kammerfiskals, der ja selbst eine uns leider unbekannte Abhandlung „Ars moriendi" schrieb, geltend gemacht haben.

[25] H. u. E. Dumrese, *Kirchengeschichte der evangelischen Gemeinde Freystadt*, Freistadt 1909, S. 18.

[26] *Brunnen Discurs Bey dem hochkläglichen Leichbegängnuss, Des WolEdlen Gestrengen Hoch vnd grossachtbaren Hochgelahrten Herrn George Schönborners . . . Gehalten von M. Andrea Gryphio, P. L. C. Den XXIX. Dec. Ao. MDCXXXVII* (Danzig? 1638?). Abgedruckt in den *Leich-Abdanckungen*, S. 1ff.

[27] *Lyrische Gedichte*, S. 135f.

[28] Ebda., S. 430ff.

[29] Vgl. Gryphius, *Sonette*, Lissa 1637.

Dank der finanziellen Unterstützung seines Gönners war Gryphius imstande, sich auf die Universität in Leiden zu begeben, um dort zu studieren. Am ausdrücklichsten jedoch kommt das Wohlwollen Schönborners dem jungen Dichter gegenüber in der Krönung Gryphius' zum Dichter, der Ernennung zum Magister der Philosophie und der Erhebung in den Adelsstand zum Ausdruck, die feierlich einige Wochen vor dem Tode des Kammerfiskals durch ihn durchgeführt wurden. Obwohl Schönborner als Hofpfalzgraf dazu berechtigt war, bediente sich Gryphius weder des Magistertitels noch seines Adels, da diese durch einen Hofpfalzgrafen verliehenen Würden, obwohl rechtmäßig, von den Zeitgenossen nicht als vollwertig anerkannt wurden[30]. Gryphius unterzeichnete sich lediglich seit Ende 1637 einige Jahre hindurch *P. L. C.*, also *Poeta laureatus caesareus*.

In diesem Zusammenhang wollen wir noch kurz auf die berühmte Frage eingehen, ob die Tochter Schönborners, die Gryphius während seiner feierlichen Dichterkrönung mit einem selbstgewundenen Lorbeerkranz schmückte, die „Eugenia" aus seinen Liebessonetten war. Es wurden schon des öfteren solche Vermutungen ausgesprochen[31], allerdings konnte eine sichere Lösung nicht gefunden werden, da über die Tochter des Kammerfiskals nichts Genaueres bekannt war. Glücklicherweise fanden wir im Anhang der *Sammlung genealogischer Nachrichten von dem schlesischen Geschlechte derer v. Poser*[32] einige interessante Informationen über die Familie Schönborners. Wir erfahren, daß Gryphius' Gönner zwei Töchter hatte. Die eine hieß Anna Maria und starb 1633 am zehnten Tage ihres Lebens, die zweite hieß Elisabeth und stand während der erwähnten Dichterkrönung im vierzehnten Lebensjahr. Von ihr also erhielt Gryphius den Lorbeerkranz, und mit großer Wahrscheinlichkeit können wir annehmen, daß sie die „Eugenia" seiner Liebessonette ist.

Da uns hier eine genaue Besprechung dieser Frage zu weit führen würde — dies wird bei einer anderen Gelegenheit geschehen — sei hier nur kurz die Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen Gryphius und Elisabeth Schönborner gezeichnet. Die ersten beiden Sonette, die an sie, die damals noch ein Kind gewesen ist, gerichtet wurden, sind noch sehr kühl und konventionell. Erst mit den Jahren wird der Ton der „Eugenia"-Gedichte wärmer und zündender. Gryphius studierte damals in Leiden und stand mit seiner Geliebten im Briefverkehr. Sie bedeutete für ihn das Ideal der reinen, großen Liebe. Doch die Rückkehr des Dichters nach Deutschland, wo noch der langjährige Krieg tobte, verzögerte sich immer wieder. Erst nach neun Jahren, am 25. Mai 1647, gelangte er auf der Heimreise nach Stettin. Und hier ereilte ihn wahrscheinlich die Nachricht,

[30] G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, Nürnberg 1885—89, S. 356—369.

[31] V. Manheimer a.a.O., S. 183f. und 229.

[32] C. F. von Poser, *Sammlung genealogischer Nachrichten von dem schlesischen Geschlechte derer von Poser nebst einem dergleichen Anhange derer von Reinbaben, von Greifenstein, von Schönborn und von Jonau*, Jauer 1767. — J. Siebmachers Wappenbuch, Bd. VI, Abt. 8, Nürnberg 1894, S. 150.

daß drei Tage vor seiner Ankunft in dieser Stadt die Hochzeit seiner Geliebten mit Hans Georg von Jonau, einem schlesischen Adligen, stattgefunden hatte, mit dem sie schon seit dem 22. März dieses Jahres verlobt gewesen war.

Wie bekannt, verband Gryphius auch mit der Gattin Schönborners und mit dessen beiden Söhnen eine enge Freundschaft, die ebenfalls in seiner Dichtung einen Niederschlag fand[33]. So ist also die Rolle, die der Kammerfiskal und seine Familie im Leben des Andreas Gryphius spielten, eine hervorragende, und wie wir kurz zu zeigen versuchten, übte sie in manch einer Hinsicht einen deutlichen Einfluß auf seine geistige Entwicklung und sein dichterisches Schaffen aus.

[33] V. Manheimer, a.a.O., S. 146, 185, 229, 247.

Zu den Quellen des „Kühlpsalters"

Der 5. Kühlpsalm und der Jubilus des Pseudo-Bernhard

von

Leonard Forster (London)

Für Walter Muschg

In den folgenden Ausführungen soll die Linie weiterverfolgt werden, die von A. A. Parker und mir in unserer gemeinsamen Untersuchung von Quirinus Kuhlmanns Übertragungen aus Johannes vom Kreuze eingeschlagen wurde[1]. Schon die Vorarbeiten zeigten, daß die Quellen des *Kühlpsalters* noch kaum erforscht sind. Aus unserer Untersuchung selbst ging hervor, daß die Angaben Kuhlmanns im Prosaeingang zum *62. Kühlpsalm* eine ziemlich genaue Bezeichnung seiner Quelle enthielten. Es würde sich lohnen, die entsprechenden Angaben auch für andere Kühlpsalmen systematisch zu untersuchen. Der vorliegende Beitrag will eine Stichprobe liefern; es handelt sich nur um den Quellennachweis zu einem einzigen Gedicht. Andere mögen diese Ergebnisse prüfen und weiter ausbauen.

Die Prosaeingänge wollen für den einzelnen Kühlpsalm einen Standort bestimmen, und zwar nach zwei Richtungen hin; einmal rein biographisch — Zeit und Ort der Entstehung usw. — sodann metaphysisch-prophetisch. Aber schon das rein Biographische geht über das hinaus, was sonst von Barockdichtern in dieser Art geboten wird. Das barocke Gelegenheitsgedicht, das seine charakteristischen Formen im Hochzeitsgedicht, im Leichencarmen, im carmen gratulatorium findet, dokumentiert ja weniger die Etappen des Lebens des Dichters selbst als die der Besungenen. Wenn Simon Dach sein ergreifendes Sonett schreibt, als er *vor Engbrüstigkeit nicht schlaffen* konnte, versieht er das Gedicht zwar mit der Jahreszahl 1647 und erklärt die näheren Umstände — *auff dem Bette*; der Tag fehlt, wie auch Angaben, die einen metaphysischen Bezug außerhalb des Gedichtes erkennen ließen. Paul Fleming gibt allerdings Tag, Monat, Jahr und Ort an; aber seine Gedichte dokumentieren die Etappen einer wirklichen Reise, nicht nur einer Lebensreise, sie sind für die Reisegefährten geschrieben, die sein einziges Publikum bildeten und für die die Angaben von Zeit, Ort und Tag unmittelbare Anschauungskraft besaßen. Gryphius nimmt Anfang und Schluß des Jahres oder den eigenen Geburtstag als Anlaß zu metaphysischen Betrachtungen, die für ihn wie für alle gültig sind. Wieder anders sind die geringen gesellschaftlichen Anlässe, die von den Dichtern der Neukirch'schen Sammlung verewigt werden —

[1] *Quirinus Kuhlmann and the Poetry of St. John of the Cross*, Bulletin of Hispanic Studies XXXV, 1958, S. 1 ff., wo auch einschlägige Literatur. Die neueste Buchveröffentlichung über Kuhlmann ist die Basler Dissertation aus der Schule Walter Muschgs, C. V. Bock, *Quirinus Kuhlmann als Dichter. Ein Beitrag zur Charakteristik des Ekstatikers* (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 18), Bern 1957, mit guter Bibliographie.

Als er seine flammen ihr deutlicher zu verstehen gab (III. 50) oder *Er schenckt ihr beym spiele sein hertze / und auff befragen: was sie gern mit füssen träte? antwortet sie: sein hertze* (II. 55) — denn es sind Situationen, in die sich jeder 'galant homme' hineinversetzen konnte; auch geben sich die Gedichte meist anonym, und die Situation ist nur anekdotisch und sozial, nicht zeitlich oder räumlich festgelegt.

Bei Kuhlmann ist es vollkommen anders. Er ist ein Erwählter Gottes, aus seinem Leben ist der Zufall ausgeklammert, alles, was ihm zustößt, hat einen geheimen Sinn, seine Gedichte sind Offenbarungen, Prophetien, die erfüllt werden oder erfüllt werden sollen. Deshalb verdienen sie aufs genaueste dokumentiert zu werden, Zeit, Ort, Tag und womöglich sogar Stunde der Entstehung und Ausarbeitung muß festgehalten werden, damit aus diesen Einzelheiten die große Figur seines Lebens sichtbar wird. Erst nachträglich, wie es scheint, wird ihm bewußt, wie in seinen frühen Gedichten Ereignisse seines späteren Lebens vorgezeichnet worden waren, und so setzt er mit der Dokumentierung und Kommentierung derjenigen Gedichte ein, die vorher ganz schlicht für sich gestanden hatten. Die erste Fassung vom ersten Buch des *Kühlpsalters* — die von Faber du Faur aufgefundenen *Funffzehn Gesänge* von 1677[2] — bietet verhältnismäßig knappe Überschriften; die Ausgabe von 1684 bringt nicht nur Prosaeingänge zu jedem Gedicht, sondern auch Prosavorreden zu jedem Buch. Gerade beim 5. Kühlpsalm wird die Wandlung sichtbar. In den *Funffzehn Gesängen* heißt es:

> *Der 5. Gesang,*
> *als er vom holdseeligen Jesusnahmen Bernhardisirte zu Leiden im 1673 Jahresende, und ihm gleich darauf das Paradeis den inneren Augen aufging.*

In der Vorrede (im 1. Buch des *Kühlpsalters* 1684 wiederholt) schreibt er:

> *Der 5. Gesang, und vornehmlich dessen Schlus: das ich bald zum Paradeis glükklich nehme meine Reis: kan dir eine Leuchte sein, weil gleich drauf das Paradeis sich plötzlich mir aufgethan, aufzumerken, das warhafftig sich das Paradeis mir aufgethan, weil ein gutter Baum traeget gutte Früchte.*

Der 5. Kühlpsalm wird hier nachträglich (1677, also vier Jahre später) als prophetisches Werk gesehen, dessen Prophetie in Kuhlmanns eigenem Leben erfüllt worden ist. Die Schlußstrophe lautet in den *Funffzehn Gesängen* wie im *Kühlpsalter:*

> *Weil mein Hertze du gefangen*
> *So erhoer auch sein Verlangen,*
> *Das ich bald zum Paradeis*
> *Glükklich nehme meine Reis!*

[2] Curt von Faber du Faur, *Die Keimzelle des Kühlpsalters*, Journal of English and Germanic Philology XLVI, 1947, S. 150ff. Den Text des Prosaeinganges zum 5. Gesang der *Funffzehn Gesänge* verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Professor Faber du Faur selber.

Er schreibt ein Gedicht über die Aufnahme ins Paradies, und dann später geht ihm tatsächlich das Paradies auf. Aus der Prosa zum 5. Kühlpsalm selbst wird dieser Vorgang etwas deutlicher:

Der 5. Gesang

Darinn er nach des 15. Septembers Boehmisiren und weissen Loewens begegnen, neubeweget und ernstgereget vom holdseeligen Jesus nahmen bernhardisirte zu Leiden im December 1673, darauf im 20. Jenner 1674 die grosse Paradisaufgehung unter vilen Millionen Engeln, Gesichtern, VVundern, und des rothen Loewens, Rothe, begegnen, ihn mit Maria offentlich magnifisirend machte.

Was in seinem Gedicht angedeutet wird, das verwirklicht sich später in seinem Leben — vielleicht gerade weil es im Gedicht ausgesprochen wurde. Auf Grund dieser Erkenntnis schreibt er die Prosaeingänge für den *Kühlpsalter*, die nicht nur biographisch rückwärts blicken, sondern auch auf Ereignisse seines Lebens Bezug nehmen, die nach der Abfassung des Gedichts stattfanden, oder gar auf solche, die noch stattfinden werden. Jede Prosa blickt also vorwärts und rückwärts (Ansätze dazu sind schon in den *Funffzehn Gesängen* vorhanden); jedes Gedicht ist eine einmalige Aussage, die in einer bestimmten biographischen Situation ihren Ursprung hat, aber prophetisch vorwärts blickt und eine Bedeutung enthält, die auch für den Dichter gültig und noch nicht einmal von ihm ganz zu begreifen ist, da sie künftige Ereignisse in seinem Leben offenbaren kann. Gerade deshalb ist es von großer Wichtigkeit festzustellen, inwieweit die Gedichte auf fremde Vorbilder zurückgehen und inwieweit Kuhlmann es für nötig hält, seine Quelle anzudeuten.

Die Prosa zum 5. Kühlpsalm enthält die Wörter *Boehmisiren*, *bernhardisiren* und *magnifisiren*. Es sei hier ein kurzer Exkurs gestattet über den Gebrauch von Verben auf *-isiren* bei Kuhlmann. Wie Ronsard das Wort *pindariser* gebraucht, um seine Oden nach Pindar zu charakterisieren, spricht Opitz von *ronsardisieren* und mancher spätere Dichter von *opitzisieren*. Es handelt sich um eine Verbalbildung, die von einer Personenbezeichnung ausgeht und eine Tätigkeit bezeichnet, bei der die betreffende Person irgendwie als Vorbild dient. Kuhlmann gebraucht z.B.:

davidisiren	I. 6
Boehmisiren	I. 5; III. 7
bernhardisiren	I. 5
magnifisiren	I. 5; III. 15; VII. 5
danielisiren	III. 6
johannisiren	III. 8
Kregelisiren	IV. 11
salomonisiren	VI. 6
patriarchisiren	VI. 8
apostolisiren	VI. 8
comenisiren	VI. 10.

Diese Liste ist aus den Prosaeingängen zu den Gedichten gewonnen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die einzelnen Verben tragen verschiedene Nuancen, je nachdem, ob sie sich direkt auf ein bestimmtes Gedicht beziehen oder nicht. So gebraucht Kuhlmann im Text des Gedichtes I. 1 das Wort *davidisiren*, um das Ergebnis eines mystischen oder quasi-mystischen Erlebnisses zu bezeichnen, das im Gedicht selbst in der pastoralen Sprache Silesius' und Harsdörffers zum Ausdruck kommt:

Sein gemütt davidisirte:
Was er sagte ward ein reim.

Hier liegt ein ganz allgemeiner Bezug auf David als den Prototyp des geistlichen Liederdichters vor, wie aus den unmittelbar folgenden Versen hervorgeht:

Jesus war der ihn regirte
Gottes lob ward Honigseim.
Wo des Gottes lob erklinget
Lebet alles Gottverzükkt:
Wann die Verskunst Gott besinget
Wird sie göttlich angeblikkt.

In der Prosa zu I. 6 wird das Wort aber ganz präzis angewendet: das Gedicht erweist sich als eine ziemlich genaue Versifizierung von Psalm 51. Ähnlich das Wort *magnifisiren*; in der Prosa zu I. 5 scheint es eine Stimmung heiligen Jubels oder geistiger Exaltation zu bezeichnen, wie sie im *Magnificat* zum Ausdruck kommt; in der Prosa zu III. 15 wird dasselbe Wort aber genauer angewendet, denn das Gedicht besteht aus 28 Strophen, die alle mit dem Wort *Grosmache!* beginnen. (Eine direkte Bearbeitung des *Magnificat* habe ich bei Kuhlmann merkwürdigerweise nicht gefunden.) In anderen Fällen liegen die Dinge einfacher: *danielisiren* (III. 6) bezieht sich tatsächlich auf Daniel 2. 23, *johannisiren* (III. 8) auf ein Gedicht, das Kuhlmann auf seiner Orientreise vor der Insel Patmos schrieb, der Insel der Offenbarung des heiligen Johannes, und das Gedicht enthält Anspielungen auf Offenb. 12.

In der Prosa zu I. 5 haben wir also *Boehmisiren* und *bernhardisiren*; *magnifisiren* wurde schon besprochen. Nach dem schon Gesagten deutet *boehmisiren* auf eine Nachahmung Jakob Boehmes oder wenigstens auf eine Beschäftigung mit seiner Gedankenwelt hin. Es bezieht sich aber hier nicht direkt auf das Gedicht, so daß es sich kaum um Nachahmung oder Nachdichtung handeln dürfte. Wir wissen auch sonst, daß Kuhlmann 1673 in Leiden sich mit den Werken Boehmes beschäftigte, die für ihn ein großes Erlebnis bedeuteten. Hierauf bezieht sich das Verbum. Der *weisse Loewe* ist das Wappentier von Böhmen und steht also hier für Jakob Boehme; ihm gegenüber im System der alchimistischen Mystik steht der *rote Loewe*, hier der Amsterdamer Schwärmer Johannes Rothe, dem Kuhlmann im Januar 1674 begegnete und dessen Gesichte großen Eindruck

auf ihn machten. Zwischen diese beiden schicksalhaften Begegnungen fällt im Dezember das *Bernhardisiren*, also eine Beschäftigung mit Bernhard von Clairvaux oder eine Nachahmung einer bernhardinischen Schrift. Im Gegensatz zu *Boehmisiren* und *magnifisiren* bezieht sich das Verbum hier unmittelbar auf das Gedicht. *Der 5. Gesang Darinn er . . . bernhardisirte*; es ist also zu erwarten, daß das Lied die Bearbeitung eines Textes vom heiligen Bernhard darstellt. Tatsächlich ist der 5. Kühlpsalm eine recht genaue Übertragung des Liedes *Dulcis Jesu memoria* des Pseudo-Bernhard, das gemeinhin dem Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde.

Über den Text des *Dulcis Jesu* unterrichtet das schöne Werk des Altmeisters Dom André Wilmart[3]; die deutschen Übersetzungen sind mit bewunderungswürdigem Fleiß von W. Bremme zusammengestellt worden[4]. Kuhlmanns Übersetzung wird von ihm nicht erwähnt. Von den Verdeutschungen, die Bremme anführt, verdient nur eine hier erwähnt zu werden: diejenige, die von Johann Arndt in sein *Paradiesgärtlein* (1612) neben dem lateinischen Text aufgenommen wurde[5]. Arndt wird von Kuhlmann schon in den *Himmlischen Libes-Küssen* (1670) zitiert und wird später häufig in den Prosaeingängen zu den einzelnen Kühlpsalmen erwähnt. Wahrscheinlich ist Kuhlmann erst durch Arndt auf Bernhard von Clairvaux gekommen; eine (etwas zweifelhafte[6]) Bekanntschaft mit einer anderen bernhardinischen Schrift zeigt er ebenfalls in den *Libes-Küssen*. Im folgenden wird versucht, die unmittelbare Vorlage für Kuhlmanns Übertragung zu bestimmen.

Es kommen drei Werke in Frage, die den Text in einer Gestalt bieten, welche zu seiner Übersetzung paßt: Arndts *Paradiesgärtlein*, die Ausgabe der Werke des heiligen Bernhard von Horstius (1641), die auf derjenigen von Gillot (1586) fußt, und die große Ausgabe von Mabillon (1667), die nach dreihundert Jahren immer noch das Feld behauptet. Zwischen diesen Texten bestehen gewisse Unterschiede[7], zunächst einmal im Titel des Gedichts. Gillot und Horstius schreiben *Iubilus sancti Bernardi abbatis in commemoratione dominicae passionis*

[3] *Le 'Jubilus' dit de Saint Bernard: Etude avec textes* (Storia e Letteratura 2), Rom 1944.

[4] *Der Hymnus 'Jesu dulcis memoria' in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen sowie deutschen Übersetzungen*, Mainz 1899.

[5] Diese Übersetzung ist wahrscheinlich nicht von Arndt; vgl. Bremme a.a.O., S. 377ff.

[6] Der VIII Libes-Kuss (*Di Himmlische Libe*) führt in der Überschrift folgendes Zitat, angeblich aus dem *De diligendo Deum* des heiligen Bernhard: *O jugum sancti Amoris! quam dulciter capis, gloriose laqueas, svaviter premis, delectanter oneras, fortiter stringis, prudenter erudis!* Mir ist es nicht gelungen, diese Stelle beim heiligen Bernhard nachzuweisen. Überhaupt will Kuhlmann in den Überschriften zu den *Libes-Küssen* eine Gelehrsamkeit vortäuschen, die er noch nicht besitzt; besonders die vielen hebräischen Zitate wimmeln von Fehlern, die wohl nicht alle dem Setzer zur Last gelegt werden können, und an einer Stelle (Libes-Kuss XXIV) stellt er sich dadurch bloß, daß er den hebräischen Text zu Cant. II. 10 aber die deutsche Übersetzung zu Cant. II. 11 bringt. Freundliche Hilfe bei dieser Feststellung verdanke ich meinem Kollegen G. Weisz (London).

[7] Wilmart a.a.O., S. 133ff.

qui et rhythmica constat modulatione und schreiben somit das Gedicht mit Bestimmtheit dem heiligen Bernhard zu. Auch Arndt zeigt keinen Zweifel über die Verfasserschaft des Gedichtes und bringt den lateinischen Text unter dem Titel *Jubilus Sancti Bernardi de nomine Jesu.* Hier wird der Jesusname mit Bernhard zusammen erwähnt. Mabillon reiht das Gedicht unter die zweifelhaften Werke des Bernhard ein, gibt ihm aber den Titel *Jubilus rhythmicus de nomine Jesu.* Bemerkenswert ist, daß das Gedicht selbst mit dem Namen Jesu nichts zu tun hat und daß die Worte *nomen Jesu* darin nicht vorkommen. Daß Kuhlmann in seiner Prosa den *holdseeligen nahmen Jesu* ausdrücklich erwähnt, deutet darauf hin, daß er einen Text benutzte, der den Namen Jesu im Titel führte. (Das Beiwort *holdseelig* hatte er schon im Titel zum 7. Libes-Kuss, *Der hold-seligste Nahme / JEsus*, gebraucht, noch ohne Bezug auf Bernhard; er nimmt es hier wieder auf.)

So bleibt die Wahl zwischen Arndt und Mabillon. Arndt bietet keinen guten Text und hat eine Reihe von verderbten Lesarten, worunter die bezeichnendsten *Cor est ultra quod cupiat* (unten 22; Mabillon, Gillot und Horstius lesen *Non est ultra quod cupiat*) und *Mihi Iesus mellifluus, Fructus vitae perpetuus* (unten 25; Mabillon: *Mihi fructus mellifluus, Est et uitae perpetuus*) sind. Diese Wendungen kehren in Kuhlmanns Übertragung wieder: *Dessen Hertz ist gantz vergnügt* und *Jesus ist mein Honigsafft! Gibt dem Leben Frucht und Krafft!* Damit scheint hinlänglich erwiesen zu sein, daß Kuhlmann Arndt als Vorlage benutzte.

Er hat aber auch Mabillon gekannt, denn dieser nimmt in seinen Text eine charakteristische Lesart[8] auf: unten Strophe 26 liest er *mira cordis iucunditas* gegen *mihi cordis iucunditas* seiner Vorgänger, einschließlich Arndt. Kuhlmann übersetzt: *Hertzenslust! ni zu erreichen!* wo das zweite Glied offensichtlich in Kuhlmann'scher Steigerung *mira* wiedergibt, nicht *mihi.* Das Wort *Jubilus*, das bei Arndt wie bei Mabillon im Titel vorkommt, scheint einen besonderen Eindruck auf ihn gemacht zu haben, denn viele seiner späteren Gedichte führen den Titel *Kühljubel.*

Es folgt das Kuhlmannsche Gedicht, da es nur schwer zugänglich ist, mitsamt dem lateinischen Text. Die verschiedenen Ausgaben des *Paradiesgärtleins* weisen untereinander mehrere kleine Unstimmigkeiten und Druckfehler im lateinischen Text auf, und eine Ausgabe, die Kuhlmann benutzt haben könnte, war hier in London nicht greifbar (die früheste, die mir zugänglich war, war die Ausgabe Amsterdam 1682). Der untenstehende lateinische Text ist also der Text Mabillons nach Wilmart, mit den für Kuhlmann wichtigen Lesarten des *Paradiesgärtleins.* Die doppelte Numerierung der Strophen stammt von Kuhlmann selber, die ich der Übersichtlichkeit halber auch für den lateinischen Text anwende. Die gesperrten Stellen sind im Original kursiv.

[8] Wilmart a.a.O., S. 136, 207.

1.	*Jesus holdes angedenken,*	Iesu dulcis memoria,
	Du kanst wahre lust uns schenken:	Dans vera cordi gaudia;
	Doch dein anmuttsgegenwart	Sed super mel et omnia
	Uberhonigt honigart.	Eius dulcis praesentia.
2.	*Nichts wird liblichers gesungen;*	Nil canitur suauius,
	Nichts ist schoeners noch erklungen:	Nil auditur iucundius,
	Ni erdacht ein süsser Thon,	Nil cogitatur dulcius
	Als O Jesus Gottessohn.	Quam Iesus dei filius.
3.	*Jesus, Trost, di sich bekehren!*	Iesus spes paenitentibus,
	Ach was pflegst du zugewehren?	Quam pius es petentibus,
	Suchern bis'u Zukkerkand:	Quam bonus es quaerentibus,
	Was nicht deme, der dich fand?	Sed quid inuenientibus?
4.	*Jesus, süsse Hertzenswonne!*	Iesu, dulcedo cordium,
	Lebensbronnen! Seelensonne!	Fons uiuus, lumen mentium,
	Dir gleicht keine Erdenfreud!	Excedens omne gaudium
	Kein verlangen diser Zeit!	Et omne desiderium.
5.	*Welche Zunge solts erzaehlen?*	Nec lingua ualet dicere
	Worte würden gaentzlich fehlen.	Nec littera exprimere,
	Wer nichts weist von Jesus trib,	Expertus potest credere
	Kennet nimmer Jesus Lib.	Quid sit Iesum diligere.
6.	*Ich such Jesus in dem Bette,*	Iesum quaeram in lectulo,
	Hang an ihm, wi eine Klette?	Clauso cordis cubiculo;
	Ich such Jesus immerfort	Priuatim et in publico
	Heimlich und im offnem Ort.	Quaeram amore sedulo:
7.	*Ich such Jesus mit Marie*	Cum Maria diluculo
	In dem Grabe morgens frühe!	Iesum quaeram in tumulo
	Stets nach Jesus seuffzt mein Sin	Clamore cordis querulo:
	Und mein Hertze siht auf ihn.	Mente quaeram, non oculo.
8.	*Ich wil deinen Leichstein baehnen*	Tumbam perfundam fletibus
	Mit vil tausend Ach und Traehnen!	Locum replens gemitibus:
	Fallen Jesus dir zu fus!	Iesu prouoluar pedibus,
	Halten fest mit kus und kus!	Strictis haerens amplexibus.
9.	*Jesus grosser Held der Helden!*	Iesu rex admirabilis
	Sigesprintz ni satt zu melden!	Et triumphator nobilis,
	Anmut unaussprechlich hoch!	Dulcedo ineffabilis,
	Gantzuerlangbar Libesjoch!	Totus desiderabilis.
10.	*Bleibe, Herr, uns im Gesichte!*	Mane nobiscum, domine,
	Leuchte mit dem Gnadenlichte!	Et nos illustra lumine
	Ach vertreib di sinnennacht!	Pulsa mentis caligine,
	Fülle uns mit deiner Pracht.	Mundum replens dulcedine.

11. *Wann uns Jesus Glantz umglaentzet*
Hat uns Warheit schon bekraentzet!
Wann uns Jesus einst besucht, Quando cor nostrum uisitas
Erndten wir schon Himmelfrucht Tunc lucet ei ueritas;

12. *Alle Weltlust mus verschwinden!* Mundi uilescit uanitas
Jesus glutt wil uns entzünden! Et intus feruet caritas.
Aller Erdwunsch wird gestillt,
Wann uns Jesus eingehüllt.

Der zweite Theil

13.1 *Jesus Lib hegt Zukkerflüsse!* Amor Iesu dulcissimus
Güsset von sich Honiggüsse! Et uere suauissimus,
Ist mehr tausendmahl belibt, Plus millies gratissimus
Als ein Mensch ihr zeugnis gibt! Quam dicere sufficimus.

14.2 *Dises weiset Jesus Leiden!* Hoc probat eius passio
Und sein bluttig kreutzabscheiden! Et sanguinis effusio,
So gab er uns Gottes huld! Per quam nobis redemptio
Nahm von uns di Sündenschuld. Datur et dei uisio.

15.3 *Lernt, ihr Menschen, Jesus kennen!* Iesum omnes agnoscite
Lernt in Jesus Libe brennen! Amorem eius poscite,
Suchet Jesus voller fleis! Iesum ardenter quaerite,
Werdet durch das suchen heis! Quaerendo inardescite.

16.4 *Libet wider den Verlibten!* Sic amantem diligite,
Und im liben ausgeübten! Amoris uicem reddite,
Lauffet seiner Salbe zu! In hunc odorem currite
Gebet Lib um Libesruh! Et uota uotis addite.

17.5 *Jesus, Vater hoechster gütte!* Iesus, auctor clementiae,
Jauchtzen-hoffen im Gemütte! Totius spes laetitiae,
Süssesflus! Genadenquell! Dulcoris fons et gratiae,
Hertzergetzen! ewighell. Verae cordis deliciae.

18.6 *Jesus, hilf das ich anstrahle!* Iesu mi bone, sentiam
Deiner Libe Goldpokahle? Amoris tui copiam:
Las mich Jesus mehr und mehr Da mihi per praesentiam
In dir schauen Jesusehr! Tuam uidere gloriam!

19.7 *Kan mein Mund dich schon nicht zeigen,* Cum digne loqui nequeam,
Werd ich doch von dir nicht schweigen! De te tamen ne sileam:
Deine Libe macht mich kühn! Amor facit ut audeam,
Jesus ist mein Seelgewin! Cum de te solum gaudeam.

20.8 *Jesus, deine Libesgaben* Tua, Iesu, dilectio,
Koennen meine Geister laben! Grata mentis refectio,
Geben wonne ohn verdrus! Replens sine fastidio,
Hunger waechst im überflus! Dans famem desiderio.

21.9 *Nach dich hungert, der dich schmekket!* Qui te gustant esuriunt,
Dürstet, dem es kaum gerekket: Qui bibunt adhuc sitiunt;
Nichts verlangt man auf der Erd! Desiderare nesciunt
Jesus wird allein begehrt. Nisi Iesum quem diligunt.

22.10 *Der in Jesus libe trunken* Quem tuus amor ebriat
Bleibt in Jesus sch[a]mak versunken! Nouit quid Iesus sapiat;
Seelig, welcher Jesum krigt! Quam felix est quem satiat
Dessen Hertz ist gantz vergnügt! Cor est ultra quod cupiat.

Der dritte Theil

23.1 *Jesus, Zir der Engelkohren!* Iesu, decus angelicum,
Süsse Melodei der Ohren! In aure dulce canticum,
Wunderhonig in dem Mund! In ore mel mirificum,
Traenkung, welche macht gesund! In corde nectar caelicum.

24.2 *Tausend Seufftzer sind verglommen,* Desidero te millies:
Jesus, wirst du bald nicht kommen? Mi Iesu, quando uenies,
Wenn erquikkt mich deine Gnad? Me laetum quando facies,
Dass ich von dir werde sat? Me de te quando saties?

25.3 *Deine Libe waechset hoeher,* Amor tuus continuus,
Weil du mangelst, wird mir weher: Mihi languor assiduus,
Jesus ist mein Honigsafft! Mihi Iesus mellifluus,
Gibt dem Leben Frucht und Krafft! Fructus uitae perpetuus.

26.4 *Jesus, Gütte sonder gleichen!* Iesu, summa benignitas,
Hertzenslust! ni zu erreichen! Mira cordis iucunditas,
Hülfschutz unbegreiflich-gros! Incomprehensa bonitas,
Nihm mich an in deine schos! Tua me stringat caritas.

27.5 *Gutt ist Jesus Lib umfassen!* Bonum mihi diligere
Jesus suchen, alles lassen! Iesum nil ultra quaerere,
Ich wil sterben meinem Geist, Mihi prorsus deficere,
Das mich seiner zu sich reist! Ut illi queam uiuere.

28.6 *Jesus, ubersüste Süsse!* O Iesu mi dulcissime,
Anker meiner Seelenrisse! Spes suspirantis animae,
Nihm di Traehnen, die geschikkt, Te quaerunt piae lacrymae,
Wann mich Seelenangst gedrükkt! Te clamor mentis intimae.

29.7 *Wo ich werde hier verbleiben?* Quocumque loco fuero,
Sol mir Jesus doch bekleiben! Mecum Iesum desidero;
Freude, wann er mir ist nah! Quam laetus, cum inuenero;
Glükke, wann er nur selbst da! Quam felix, cum tenuero.

30.8 *Was vor küsse? welch umarmen?* Tunc amplexus, tunc oscula,
Wann ich kan bei ihm erwarmen? Quae uincunt mellis pocula:
Ausserwünschtes Hochzeitfest! Tunc felix Christi copula:
Das mich nur zu bald verlaest! Sed in his parua morula.

31.9 *Den ich suchte, hab ich funden!*
O verlangte Freudenstunden!
Jesus Libe nimmt mich ein!
Jesus mus mir alles sein!

Iam quod quaesiui uideo;
Quod concupivi teneo;
Amore Iesu langueo
Et corde totus ardeo.

32.10 *Wer nun also Jesum libet,*
Bleibt wohl ewig unbetrübet!
Jesus Libe stirbt ni ab!
Dringet mit uns durch das Grab!

Iesus cum sic diligitur,
Hic amor non extinguitur;
Non tepescit nec moritur;
Plus crescit et accenditur.

33.11 *Jesus Libe wil stets lodern!*
Neue süsse taeglich fodern!
Schmekket besser als der Most,
Und beglükkt uns dise kost.

Hic amor ardet iugiter,
Dulcescit mirabiliter,
Sapit delectabiliter,
Delectat et feliciter.

34.12 *Jesus Libe kommt von oben!*
Si wil sich mit mir verloben!
Si hat mich durchaus entzündt,
Das ohn si mein Geist verschwindt!

Hic amor missus caelitus
Haeret mihi medullitus,
Mentem incendit penitus;
Hoc delectatur spiritus.

35.13 *O was seelge Libesflammen!*
Ach was mag nicht daraus stammen?
Wann mich dises Feur aufzehrt,
Wird es noch imehr begehrt.

O beatum incendium
Et ardens desiderium,

36.14 *Lesche Jesus meine Glider!*
Was mich lescht, entflammt mich wider.
O du heilge Himmelsbrunst!
Theuer, und doch gantz umsunst.

O dulce refrigerium:
Amare dei filium.

37.15 *Jesus, Blum der Wunderfrauen!*
Seelenlabsal! Libestauen!
Gott mit Gott! dem Ruhm gezimt!
Dessen herrschafft stets beblümt.

Iesu, flos matris uirginis,
Amor nostrae dulcedinis,
Tibi laus, honor numinis,
Regnum beatudinis.

Der virde Theil

38.1 *Grosser Jesus, Ehrenkoenig!*
Dem di Ehrenehr zuwenig!
Vater heiligheilger Pracht!
Ursprung ewighoher Macht!

Veni, ueni, rex optime,
Pater immensae gloriae,

39.2 *Komme Jesus, sende strahlen,*
Um mein Hertze zubemahlen!
Ach verklaehre mein gemütt
Auf so vil geschehne bitt!

Effulge menti clarius,
Iam expectate saepius.

40.3 *Komme Jesus, meine wonne!*
Lichter als di lichtes Sonne
Vor dem Balsam Wermuth heisst!
Und was liblich ungepreisst!

Iesu, sole serenior
Et balsamo suauior
Omni dulcore dulcior,
Prae cunctis amabilior.

41.4 *Dein Schmakk mag mich gantz durchgeistern*
Dein Geruch, was ruchbar, meistern!
In dem bin ich gar verlibt,
Der mir nur vergnügung gibt.

Cuius gustus sic afficit,
Cuius odor sic reficit,
In quo mea mens deficit,
Solus amanti sufficit.

42.5 *O ergetzung meiner sinnen!*
Meiner libe letztbeginnen?
In den ich mein lob gestellt,
Jesus, Heiland aller Welt!

Tu mentis delectatio,
Amoris consummatio,
Tu mea gloriatio,
Iesu, mundi saluatio.

43.6 *Allerlibster! Gnadenfinder!*
Wort des Vatern! Uberwinder!
Welcher herrschet in dem Pol!
Komme, Jesus, mach uns wohl!

Mi dilecte, reuertere,
Consors paternae dexterae;
Hostem uicisti prospere;
Iam caeli regno fruere.

44.7 *Wo du hinwillst, wil ich gehen!*
Bei dir mus ich ewig stehn!
Weil mein Hertze bei dir schon,
Jesus, unsers stammes Kron!

Sequar quocunque ieris;
Mihi tolli non poteris,
Cum meum cor abstuleris,
Iesu, laus nostri generis.

45.8 *Œffnet, Himmel, eure thoren*
Unserm Sigsherrn, der erkohren!
Machet alle Pforten weit
Eurem Printz der Ewikeit!

Caeli ciues occurrite,
Portas uestras attollite;

46.9 *Ruffet praechtig mit erschallen,*
Jesus, Gottes wolgefallen!
Ehreinnehmer! Sei gegrüsst
Durch den Leid mit Freud versüsst!

Triumphatori dicite:
'Aue, Iesu, rex inclyte'.

47.10 *Herr der Herrscher! Fürst der Fürsten!*
Nach dem alle Himmel dürsten!
Seeligmacher! Menschenfreund!
Den zu preisen alles meint!

Rex uirtutum, rex gloriae,
Rex insignis uictoriae,
Iesu, largitor ueniae,
Honor caelestis patriae.

48.11 *Ewigtiffe Gnadenquelle,*
Leuchte von ihr selbsten helle!
Treibe weg di Traurens-grüfft!
Schencke uns di Lichtes Lüfft!

Tu fons misericordiae,
Tu uerae lumen patriae,
Pelle nubem tristitiae,
Dans nobis lucem gloriae.

49.12 *Alle Himmel wollen mehren*
Jesus, deine Himmelehren!
Du erfreust den Erdenkreis!
Uns versoehnt dein bluttig Schweis.

Te caeli chorus praedicat
Et tuas laudes replicat.
Iesus orbem laetificat
Et nos deo pacificat.

50.13 *Jesus herrscht in solchem Friden,*
Den Vernunfft noch nicht entschiden!
Disen wünsch ich mir zu theil,
Dessentwegen ich so eil.

Iesus in pace imperat,
Quae omnem sensum superat:
Hanc mea mens desiderat
Et ea frui properat.

51.14	*Jesus ist zu Gott gefahren* *Zu den Heilgen Himmelsscharen:* *Selbst mein Hertze fuhr ihm nach* *Und sucht Jesus Libesbach.*	Iesus ad patrem rediit, Caeleste regnum subiit: Cor meum a me transiit, Post Iesum simul abiit.
52.15	*Weil mein Hertze du gefangen* *So erhoer auch sein Verlangen,* *Das ich bald zum Paradeis* *Glükklich nehme meine Reis!*	Quem prosequamur laudibus, Votis, hymnis et precibus. Ut nos donet caelestibus Secum perfrui sedibus.

Noch mitten in der Aufregung des Geistes, die die „Entdeckung“ Boehmes in ihm hervorgerufen hatte, beschäftigt sich Kuhlmann also mit den Werken Arndts und Bernhards und übersetzt dieses Gedicht. Boehme hatte ihm etwas gegeben, was er im *Jubilus* ausgesprochen fand; es war wohl das, was Generationen frommer Christen darin gefunden haben, „die süße Innigkeit und die heilige Liebesglut einer in Christo glücklichen Seele“ (Bremme). Seine Übertragung bezeichnet gewissermaßen die ruhige Pause zwischen den beiden Begegnungen mit dem weißen und dem roten Löwen; er war *neubeweget und ernstgereget.* Vorläufig war er sich der Möglichkeit einer immanenten Prophetie in seinen eigenen Schriften noch nicht bewußt; er übersetzte also ganz schlicht in eine Sprache, die ihm als Kind seiner Zeit passend zu sein schien. Trotzdem gibt es Eigentümlichkeiten genug an diesem Gedicht, die kommentiert zu werden verdienen.

Zuerst einmal die Aufteilung in vier Teile. Dieser Kühlpsalm ist der einzige des ersten Buches, der mehr als einen Teil umfaßt, was sich wohl aus seiner Länge erklärt. In späteren Büchern des *Kühlpsalters* sind Kühlpsalmen mit drei oder vier Teilen nicht selten. Im Mittelalter wurde der Hymnus *Dulcis Jesu* in verschiedener Weise über die Horen eines ganzen Tages verteilt[9]; ich habe jedoch keine Einteilung finden können, die der Kuhlmanns entspricht. Daß er daran gedacht haben mag, wird durch den Umstand wahrscheinlich, daß *Die Funffzehn Gesänge* — also das erste Buch des *Kühlpsalters* — ursprünglich zum liturgischen Gebrauch in Kuhlmanns Sektengemeinde bestimmt gewesen sein kann[10] und daß die *Funffzehn Gesänge* schon diese Einteilung aufweisen. Sie muß also durch Grundsätze bestimmt gewesen sein, die sich uns heute entziehen. Immerhin ist es bemerkenswert, daß

Teil 1	12	Strophen hat,
2	10	
3	15	
4	15	
	52	

[9] Wilmart a.a.O., S. 99ff.

[10] Vgl. Faber du Faur a.a.O., S. 153, der aber diesen Schluß nicht zieht.

und daß diese Zahlen auch sonst Bedeutung haben: 12 = zwölf Apostel, 10 = zwei Quinare[11], 15 = drei Quinare (vgl. *Funffzehn Gesänge!*); und weiter, daß die Endzahl 52 die Zahl der Wochen im Jahre ergibt[12]. Es fällt auf, daß Kuhlmann gewisse Strophen der Vorlage erweitert hat, um diese Zahl zu gewinnen. Sie entsprechen keiner mir bekannten Einteilung des Kirchenjahres, so daß der zuerst naheliegende Gedanke, jede Strophe entspreche einem Sonntag im Jahre, sich nicht bestätigen läßt.

Sodann fallen einige bezeichnenden Züge des Stiles auf. Beim Vergleich mit dem 62. Kühlpsalm bemerkt man eine gewisse Pietät und Zurückhaltung in der Bearbeitung des Textes, was natürlich gelegentliche Steigerungen im Stile der Zeit nicht ausschließt. Bemerkenswert ist aber, daß der lateinische Text, so nüchtern und einfach er im allgemeinen auch ist, doch einen Nominalstil mit starker Neigung zu pathetischen Ausrufen aufweist, der Kuhlmanns eigener Schreibweise durchaus entgegenkommt[13]; so besonders Strophen 9, 17, 23, 35—36, 37, 40, wo kein Verbum finitum vorhanden ist. An einigen Stellen finden Steigerungen Kuhlmanns ihre Berechtigung in der Vorlage selbst, so z.B. schon in der ersten Strophe *Doch dein anmuttsgegenwart Uberhonigt honigart — Sed super mel et omnia Eius dulcis praesentia.*

Für Kuhlmanns Stil sind gewagte Nominalkomposita besonders charakteristisch, und dieses Stilmittel wußte er z.B. im 62. Kühlpsalm virtuos auszunutzen. Hier ist es weniger ausgeprägt, zum Teil wohl, weil dies ein frühes Gedicht ist, zum Teil, weil Kuhlmann hier seine Vorlage nicht zu konzentrieren, sondern bloß zu übersetzen braucht. Immerhin finden wir gleich in der ersten Strophe *anmuttsgegenwart*, anderswo z.B. *Jauchtzen-hoffen*, *Süssesflus* (17), *Seelgewin* (19), *Wunderhonig* (23), *Seelenrisse* (28), *Ehreinnehmer* (46). Dazu kommen die zeitüblichen *Hertzenswonne*, *Lebensbronnen*, *Seelensonne* (4), *Gnadenlicht* (10), *Libesjoch* (9). Zu den durch den Zeitstil bedingten Steigerungen gehören z.B. *Zukkerkand* (3), welches das nüchterne *Quam bonus es quaerentibus* der Vorlage wiedergibt, sowie *Jesus Lib hegt Zukkerflüsse! Güsset von sich Honiggüsse!* (13) für *Amor Iesu dulcissimus Et uere suauissimus*; vielleicht gehört auch der „emblematische" Gebrauch von *Anker* (28) als Wiedergabe von *spes* hierher. Vor allem im zweiten Reim kommen Steigerungen vor; vgl. z.B. 51: *Und sucht Jesus Libesbach — Post Jesum simul abiit*, und 28: *Anker meiner Seelenrisse*[14] *— Spes suspirantis*

[11] Durch Versetzung der Buchstaben seines Namens *Quirinus* gewinnt Kuhlmann *quinarius* = eine Fünfergruppe; das Wort erscheint z.B. im Titel seines *Quinarius seiner Schleudersteine*, Amsterdam 1680.

[12] Zufällig weist die Übersetzung des *Jubilus* in den späteren Ausgaben des *Paradiesgärtleins* ebenfalls 52 Strophen auf, aber ohne Vierteilung; auch sind die Erweiterungen andere als bei Kuhlmann. Vgl. P. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Leipzig 1864ff., V. S. 450ff.

[13] Der Unterschied liegt u. a. im Ton; Pseudo-Bernhard seufzt und flüstert in seiner Hingabe, Kuhlmann trompetet und zwar so, daß dem Setzer die Ausrufungszeichen ausgingen und er zu Fragezeichen greifen mußte (so 6 und 18).

[14] Zu *Riss* in übertragener Bedeutung vgl. D. W. B. VIII, 1045—6, besonders B. I. 2. b (Zitat aus Jean Paul); für *Riss* im Schlesisch-Hochpreußischen im Sinne von „Schlag" vgl. H. Frischbier, *Preußisches Wörterbuch*, Berlin 1882ff., II, S. 228.

animae; auch dort Erweiterungen und Ausschmückungen, so: *Hang an ihm wi eine Klette* für *clauso cordis cubiculo* (6) und *O verlangte Freudenstunden* statt *Quod concupiui teneo* (31), wo sich Kuhlmann schon sehr weit von der Vorlage entfernt. Zwei Etappen der Steigerung werden in Strophe 48 sichtbar, wo Kuhlmann eine seiner wenigen Änderungen gegenüber den *Funffzehn Gesängen* anbringt; in der früheren Fassung übersetzt er *Pelle nubem tristitiae, Dans nobis lucem gloriae* ganz schlicht mit *Treibe weg die Traurens-Nacht! Schencke uns die Lichtes-Pracht*[15], während er im *Kühlpsalter* die Assoziation Trauer-Grab wachrufen will und deshalb zu *Treibe weg di Traurens-grüfft! Schencke uns di Lichtes Lüfft* steigert. Besonders dunkel bleibt die Übersetzung (18): *Jesus hilf das ich anstrahle Deiner Libe Goldpokale* für *Iesu mi bone sentiam Amoris tui copiam*, es sei denn, daß Kuhlmann hier eine Assoziation mit der Eucharistie anbringen will. An vier Stellen, 11—12, 35—36, 38—39 und 45—46, hat Kuhlmann aus einer Strophe der Vorlage zwei gemacht; dies geschieht durch gewöhnliche Erweiterung und Wiederholung des bernhardinischen Gedankenganges.

Eine hübsche und bezeichnende Steigerung bietet Strophe 8:

Ich wil deinen Leichstein baehnen — *Tumbam perfundam fletibus*
Mit vil tausend Ach und Traehnen. — *Locum replens gemitibus.*

Fletibus und *gemitibus* werden zusammengenommen und ergeben die Phrase *Ach und Traehnen*; *perfundere* wird durch *baehnen* wiedergegeben, und die hohle Gruft (*tumba*) wird durch den flachen *Leichstein* ersetzt, der mit Stöhnen nicht „erfüllt“ werden kann, wobei der unbestimmte „Ort“ (*locus*) der Vorlage wegfällt. So wird für die verhältnismäßig banale Steigerung *vil tausend* Platz gemacht und die konventionelle barocke Phrase *mit vil tausend Ach und Traehnen* steht als fertige Zeile da. Dies alles gehört zum gewöhnlichen Handwerk des mittelmäßigen Übersetzers; Kuhlmanns Geschicklichkeit wird erst mit dem ungewöhnlichen Wort *baehnen* deutlich. Es ist zwar wohl durch *Traehnen* bedingt; jedoch steigert es in geschickter Weise das Bild der Vorlage, denn *baehnen* ist eine Nebenform zu *bähen* „mit feuchter Wärme behandeln“[16]. So wird das neutrale *perfundere fletibus* um die Vorstellung von heißen Tränen bereichert.

Ein Adjektivalkompositum, das für Kuhlmann charakteristisch ist und tief in seine Gedankenwelt hineinführt, steht in Strophe 48: *ewigtif*.

Ewigtiffe Gnadenquelle, — *Tu fons misericordiae,*
Leuchte von ihr selbsten helle! — *Tu uerae lumen patriae.*

[15] Faber du Faur a.a.O., S. 155.

[16] Das Wort fehlt in dieser Bedeutung bei Grimm, wird aber im *Sprach-Brockhaus*, Wiesbaden 1951, S. 51 verzeichnet. Frau Ruth Heller, London kennt das Wort aus der Sprache der schlesischen Küche als Bezeichnung für das Begießen oder Benetzen eines Bratenstückes mit heißer Soße. Für *bähnen* im Schlesisch-Hochpreußischen vgl. Frischbier a.a.O., I, S. 50. Sonst zu *bähen* Trübners *Deutsches Wörterbuch*, Berlin 1939ff., I, S. 217. Bei der Beschäftigung mit Kuhlmann wie mit anderen Dichtern des 17. Jahrhunderts vermißt man besonders schmerzlich ein vollständiges schlesisches Wörterbuch.

Fons misericordiae ist schon durch *Gnadenquelle* wiedergegeben, das *lumen* erscheint als Verbum: *Leuchte!* Somit bezieht sich *ewigtif* auf den Begriff der *uera patria*, wie auch an einer bezeichnenden Stelle des 62. Kühlpsalms[17] — *Du toedst den Tod, durchlebst ihn ewigtif* (Teil I, Strophe 5, wo ebenfalls *ewigtif* in der Vorlage fehlt) — ein ähnlicher Bezug vorhanden ist.

Wie wichtig die Bilder von Licht und Dunkel für Kuhlmann waren, ersieht man aus vielen Stellen in seinem Werk, nicht zuletzt aus dem 62. Kühlpsalm. Hier kommen sie an versteckter Stelle vor: *Desidero te millies — Tausend Seufftzer sind verglommen* (24), wo *verglommen* zwar teilweise durch den Reim auf *kommen* bestimmt ist, aber doch eine Steigerung bewirkt, die mit den Mitteln der Synästhesie erreicht wird. Es ist wohl kein Zufall, daß Kuhlmann gerade die Strophe 35—36 erweitert —

O beatum incendium
Et ardens desiderium,
O dulce refrigerium
Amare dei filium —

worin die *Llama de amor viva* des Johannes vom Kreuze vorweggenommen wird, aber es ist bezeichnend für das frühe Datum seiner Übertragung, daß er auf die Verbindung der *seelgen Libesflammen* mit dem *dulce refrigerium* nicht näher eingeht und das Wort *leschen* statt des später so beliebten und bedeutungsschweren „Kühlens" verwendet.

Hier wird wider Erwarten ein Kardinalbegriff der Gedankenwelt Kuhlmanns nicht aufgegriffen, wo er geradezu auf der Hand zu liegen scheint. An anderer Stelle wird eine theologische Frage sichtbar, die später für Kuhlmann von großer Bedeutung wird. In Strophe 17 übersetzt er *Iesu auctor clementiae* mit *Jesus Vater höchster gütte*. Das Latein hat den Sinn: „Jesus, Stifter oder Förderer der Barmherzigkeit", und *clementiae* ist als Genitivus objectivus zu verstehen. Kuhlmann dagegen greift auf Strophe 38 vor:

Grosser Jesus, Ehrenkönig!
Dem di Ehrenehr zu wenig!
Vater heiligheilger Pracht!
Ursprung ewighoher Macht!

Veni, ueni, rex optime,
Pater immensae gloriae

Wilmart bezeichnet die lateinischen Zeilen, in denen Gott Vater angeredet wird, als ein Einschiebsel des dreizehnten Jahrhunderts[18]. Kuhlmann nutzt sie aus und übersetzt *Pater* einmal mit *Vater* und dann mit *Ursprung* und wird so den beiden möglichen Bedeutungen des Lateins gerecht: Jesus wird aber ausdrücklich als „Vater" angeredet. Ähnlich faßt Kuhlmann *auctor* in Strophe 17 so auf,

[17] Vgl. Bulletin of Hispanic Studies XXXV, 1958, S. 13. Ebda. S. 12 ein anderer Beleg für Kuhlmanns Wiedergabe von Hauptwörtern der Vorlage durch Zeitwörter.

[18] Wilmart a.a.O., S. 239.

daß Jesus ein Vater ist, „dessen Eigenschaft es ist, Barmherzigkeit zu erweisen“, indem er dem Wort *auctor* offenbar den Sinn von „Ahnherr“ oder „Stammvater“ (vgl. englisch *author of one's being*) beilegt, mit *clementiae* als Genitivus qualitatis. Es ist aber theologisch unstatthaft, Jesus mit „Vater“ zu bezeichnen und dadurch die Personen der Dreieinigkeit ineinanderzumengen, was im Athanasianischen Glaubensbekenntnis ausdrücklich verboten wird. Hier wird ein wichtiger Punkt der späteren Theologie Kuhlmanns vorweggenommen, denn er spricht von sich in späteren Jahren als *Sohn des Sohnes Gottes*. Vielleicht ist aus diesen Versen des *Jubilus* für ihn eine richtungweisende Prophetie erwachsen.

Aus den nicht sehr viel versprechenden Worten Kuhlmanns: *Darinn er ... vom holdseeligen Jesus nahmen bernhardisirte*, ist es somit gelungen, nicht nur die Quelle seines Gedichts zu bestimmen, sondern auch die Fassungen des Textes zu eruieren, die ihm als Vorlage dienten[19]. Aus der Konfrontierung seines Gedichtes mit der Vorlage ließen sich Schlüsse auf seinen Stil und seine Gedankenwelt ableiten, die andere hoffentlich korrigieren, erweitern und vertiefen werden.

[19] Wie schon bei der Untersuchung des 62. Kühlpsalms, liegt auch diesem Beitrag ein Colloqiuum am Institute of Germanic Languages and Literatures der Universität London zugrunde. Fruchtbare Anregungen verdanke ich besonders den Kollegen Mary Beare, Ruth Heller, Marianne Winder, K. Ostberg und F. P. Pickering. Mary Beare verdanke ich vor allem den wertvollen Hinweis auf den lateinischen Text bei Arndt.

Bertolt Brecht
Theatertheorie und dramatische Dichtung[1]

von

Albrecht Schöne (Göttingen)

Unter dem Tarntitel *Satzungen des Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller* wurde 1935 in Deutschland eine Broschüre verbreitet, in der zu lesen war: *Konfutse fälschte einen alten, patriotischen Geschichtskalender. Er veränderte nur gewisse Wörter. Wenn es hieß, „Der Herrscher von Kun ließ den Philosophen Wan töten, weil er das und das gesagt hatte": setzte Konfutse statt töten „ermorden". Hieß es, der Tyrann Soundso sei durch ein Attentat umgekommen, setzte er „hingerichtet worden". Dadurch brach Konfutse einer neuen Beurteilung der Geschichte Bahn*[2].

Für Bertolt Brecht, den Verfasser dieser illegalen Satzungen, war das ein Beispiel für die List, der es bedarf, um eine unterdrückte und verhüllte Wahrheit zu verbreiten; wer die Sprache auf solche Weise handhabt, meinte er, der *nimmt den Wörtern ihre faule Mystik*. Genau genommen sind es freilich nicht die von Konfutse gestrichenen oder neu eingefügten Wörter, die ihre *faule Mystik* verlieren und eine neue Bedeutung erfahren, sondern die geschichtlichen Ereignisse selbst. Der listige Wahrheitsverbreiter wählt ein neues, ein zutreffenderes Wort, um die Geschichte neu und zutreffender zu interpretieren; nicht um die Wörter geht es ihm, sondern um die Sache. Brecht selber aber hat Beispiele für eine Handhabung der Sprache gegeben, die sich nun wirklich auf die Wörter selbst und gegen ihre *faule Mystik* richtet, denn nicht das Wort tauscht er aus, sondern gerade umgekehrt den Ereigniszusammenhang, in dem es steht und den es bezeichnet. Wesentlich harmloser also scheint sein Verfahren als Konfutses Kalenderfälschungen.

Da wäre etwa das Wort *bestechlich*. Sein negativer Gebrauchswert ist eindeutig. Aber als die Soldaten ihren Sohn zur Hinrichtung führen, sagt Brechts Mutter Courage: *Gott sei Dank sind sie bestechlich. Sie sind doch keine Wölf, sondern Menschen und auf Geld aus. Die Bestechlichkeit ist bei die Menschen dasselbe wie beim lieben Gott die Barmherzigkeit. Bestechlichkeit ist unsre einzige Aussicht. Solangs die gibt, gibts milde Urteilssprüch, und sogar der Unschuldige kann durchkommen vor Gericht*[3]. Oder das Wort *Tugend: wenn ein Feldhauptmann oder König recht dumm ist und er führt seine Leut in die Scheißgaß, dann brauchts Todesmut bei den Leuten, auch eine Tugend . . . Und wenn er ein Schlamper ist und kümmert sich um nix, dann müssen sie klug wie die Schlangen sein, sonst sind sie hin. So brauchts auch die ganz besondere Treue, wenn er ihnen immer zuviel zu-*

[1] Probevorlesung, gehalten am 13. Mai 1957 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen.

[2] *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.* Jetzt im Heft 9 der *Versuche*, 1955, hier S. 94.

[3] Bertolt Brecht, *Stücke in X Bänden*, 1955—57, hier Bd. VII, S. 124f.

mutet . . . In einem guten Land brauchts keine Tugenden, alle können ganz gewöhnlich sein, mittelgescheit und meinetwegen Feiglinge[4]. Oder die Worte: *Die Hauptsache ist der Mensch.* Als der Gutsbesitzer Puntila Arbeiter aussucht auf dem Gesindemarkt, erklärt er: *Ich durchschau einen mit einem Blick, was an ihm ist, aufs Alter schau ich am wenigsten, die Alten tragen gradsoviel oder mehr, weils nicht weggeschickt werden wollen, die Hauptsach ist mir der Mensch*[5].

Ihre *faule Mystik* also verlieren diese Worte dadurch, daß sie in einen Zusammenhang gebracht werden, der ihrem üblichen Gebrauch widerspricht, in dem sie gewissermaßen nicht zu Hause sind, sondern fremd. Solcher Widerspruch aber kennzeichnet in erster Linie nicht etwa den jeweiligen Sprecher (der Bestechlichkeit für gut, Tugenden für überflüssig hält oder Menschlichkeit heuchelt), sondern bestimmte Verhaltensweisen der Menschen untereinander, die im Falle der Bestechlichkeit etwa durch das Geld, im Falle der Tugend durch den Krieg, im Falle der Menschlichkeit durch das Arbeitsverhältnis — insgesamt also durch gesellschaftlich-ökonomische Zustände bedingt sind[6]. Deshalb kann man sich nicht damit beruhigen, daß es sich nur um die Ansicht einer dramatischen Figur handele, die auf solche Weise ihr eigenes Urteil spricht; der Stachel dieser *Verfremdung* (um den von Hegel stammenden Zentralbegriff der Brechtschen Selbstdeutung aufzunehmen) bleibt haften. Bestechlichkeit ist ja nun einmal schlecht, Tugend und Menschlichkeit sind gut — sie müßten doch in einen Zusammenhang finden, in dem sie wirklich zu Hause sind. Aber diese im Leser, im Zuschauer provozierte Neigung, den Widerspruch von Wort und Kontext zu lösen, den sprachlichen Vorgang gleichsam wieder in Ordnung zu bringen, muß über die Sprache hinausgreifen. Es zeigt sich, daß Brechts Verfahren in Wahrheit weit weniger harmlos ist als Konfutses Kalenderfälschung. Denn wenn die Besitzverhältnisse Bestechlichkeit gut, die Kriege Tugenden schlecht, die Produktionsbedingungen Menschlichkeit zur Heuchelei machen, dann müßten (um den sprachlichen Vorgang wieder in Ordnung zu bringen) eben diese Grundlagen des menschlichen Verhaltens geändert werden. Brechts Appell an den Leser, den Zuschauer führt damit aus der Welt des Theaters und der Kunst hinaus. Ihm ist es nicht nur um eine *neue Beurteilung der Geschichte* zu tun, sondern um ein Handeln, das dieser neuen Beurteilung folgt. Hinter seiner Umkehr von Konfutses Technik, den Wörtern ihre *faule Mystik* zu nehmen, steht

[4] *Stücke* VII, S. 89f.

[5] *Stücke* IX, S. 46.

[6] Sehr deutlich wird diese 'Bedingung' des Widerspruchs zwischen dem gängigen Gebrauchswert des Wortes und dem ihm fremden Ereigniszusammenhang, in den es eingerückt wird, in Brechts *Flüchtlingsgesprächen* (Sinn und Form, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 1957, hier S. 182): *Andrerseits ist Menschlichkeit in unsern Zeitläuften kaum zu erhalten ohne Bestechlichkeit . . . Sie werden Menschlichkeit finden, wenn Sie einen Beamten finden, der nimmt. Mit etwas Bestechung können Sie sogar gelegentlich Gerechtigkeit erlangen. Damit ich in Österreich auf dem Paßamt an der Reih drangekommen bin, hab ich ein Trinkgeld gegeben. Ich hab einem Beamten am Gesicht angesehen, daß er gütig war und was genommen hat. Die faschistischen Regime schreiten ein gegen die Bestechlichkeit, grad weil sie eben unhuman sind.*

Marx' elfte These über Feuerbach: *Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kömmt darauf an, sie zu verändern*[7].

*

Diese Beobachtungen einer gegenseitigen Verfremdung einzelner Bestandteile des dramatischen Werkes, einer Beziehung der dramatischen Figur, ihrer Aussagen und ihrer Verhaltensweisen auf gesellschaftlich-ökonomische Verhältnisse, eines Appells an die Zuschauer, der das Drama zur Wirklichkeit hin öffnet, gelten nicht nur für die kleinen Textproben, von denen ich ausging.

Weithin bestimmt das Prinzip wechselseitiger Verfremdung in Brechts Dichtung den Aufbau des Satzes, der Szene, des ganzen Dramas. Es zeigen sich Einschnitte, Unstimmigkeiten, Widersprüche, welche dem sprachlichen Gebilde die glatte, fugenlose Geschlossenheit nehmen. Brecht hat in seiner *Neuen Technik der Schauspielkunst* vom Schauspieler erklärt: *Geht er auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt*[8]. Und dieses Prinzip eines Experimentes, das *jeweils ein Gegenexperiment* aufruft[9], prägt auch die syntaktischen Bauformen. *Allereinfachste Sätze, die den V-Effekt anwenden*, erläutert Brecht selbst, *sind Sätze mit „nicht - sondern" (er sagte nicht „kommt herein", sondern „geht weiter". Er freute sich nicht, sondern er ärgerte sich)*[10]. Solche verfremdende Antithetik bedarf nicht der vollen Ausführung beider antithetischen Satzglieder. Von den Worten *tatsächlich* oder *eigentlich* hat Brecht erklärt und gezeigt, daß sie die gleiche Wirkung zu entfalten vermögen. Und auch diese Schwundstufe des syntaktischen *Gegenexperiments* kann fortfallen, dort nämlich, wo das Vorverständnis, die Vorerwartung des Lesers oder Hörers selbst jenen Gegensatz als ein gleichsam unausgesprochen vorausgesetztes 'Nicht' liefert, von dem die Satzaussage sich als ein 'Sondern' abhebt[11].

So brechen einander entgegengerichtete Ansichten den Satz auf. Pantomimische und musikalische Einlagen fallen aus dem Geschehniszusammenhang

[7] In seinem Essay *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* (Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, 1957, hier S. 64) hat Brecht selbst in Anlehnung an diese These erklärt: *Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wünschten.*

[8] *Schriften zum Theater*, S. 108 f. — Als Beispiel einer praktischen Anwendung vgl. etwa die Spielanweisung für Polly in den Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, *Stücke* III, S. 150.

[9] *Kleines Organon für das Theater*, *Schriften zum Theater*, S. 156.

[10] Anhang zur *Neuen Technik*, Heft 11 der *Versuche*, 1952, S. 103. — *V-Effekt* = Verfremdungs-Effekt.

[11] Aus genau diesem Grunde schreibt Brecht: *Vielleicht müssen die Vorgänge, die der epische Schauspieler darstellt, schon bekannt sein. Dann wären geschichtliche Vorgänge zunächst am geeignetsten* (*Stücke* II, S. 326). Und nur von hier aus sind die Brechtschen Bearbeitungen vorgegebener Texte (etwa des Lenzschen *Hofmeisters*), seine Motiv-Übernahmen (etwa des *Kreidekreis*-Urteils) und parodierenden Behandlungen literarischer Vorbilder (etwa der Schillerschen Formen in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*) eigentlich zu verstehen.

der Szene heraus[12]. Das Stück verliert die all seine Teile zusammengreifende Gespanntheit auf den Höhepunkt, die Katastrophe, den Schluß und zerlegt sich in eine parataktische Reihe eigengewichtiger Szenen, Bilder, Stationen, die etwas Revue-Haftes, Panorama-Artiges haben und von den Bauformen der Revue und des Panoramas offenbar auch sehr viel nachdrücklicher angeregt worden sind als etwa durch Shakespeare und das Sturm- und Drang-Drama[13]. So wird in dem Lustspiel *Mann ist Mann* der „Umbau" des Packers Galy Gay in den Soldaten Jeraiah Jip etappenweise vorgeführt, und wenn zu Beginn der jeweiligen Etappe Uria Shelley ausruft: *Nummer eins: das Elefantengeschäft*, und *Jetzt kommt Nummer zwei: die Elefantenauktion*, und *Jetzt kommt Nummer drei: der Prozeß gegen den Mann, der nicht genannt sein wollte*, und *Jetzt kommt Nummer vier: die Erschießung des Galy Gay in den Militärbaracken zu Kilkoa*, und *Nummer fünf! Leichenbegängnis und Grabrede*[14] (erst nach dieser Programmansage wird die entsprechende Nummer dann auf der Bühne gespielt) — so wird die Überführung der dramatischen Figur in die Rolle des Ausrufers vor der Jahrmarktsbude augenfällig. Insgesamt schließlich verschmelzen dichterischer Text, Musik, Bühnenbild und schauspielerische Darstellung nicht mehr zum *Gesamtkunstwerk* der Bühne, sondern verbleiben in einer *radikalen Trennung der Elemente*, die sich gegeneinander sperren und einander verfremden[15]. Es entstehen in den kleinen wie in den großen Bauformen der dramatischen Dichtung die Unebenheiten, schockartigen Zusammenstöße, Risse, Sprünge, Zwischenräume einer 'harten Fügung', die Brecht in seinen schriftlichen Anweisungen für die Schauspieler und in eigener Regie seiner Stücke nicht etwa überspielen und verdecken, sondern im Gegenteil energisch herausstellen ließ. Die Intention dieses Stils hat er selbst an vielen Stellen formuliert: *man muß mit dem Urteil dazwischenkommen können*[16].

*

Solcher Bezug auf den Zuschauer nun bestimmt zugleich einen eigentümlich deiktischen Charakter der dramatischen Gestaltung, von dem her der geläufige Begriff eines „epischen Theaters" für Brechts Dramen wohl am ehesten zu rechtfertigen wäre. Bevor in der *Mutter Courage* das eigentliche Spiel beginnt, wird

[12] Vgl. Andrzej Wirth, *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke* (Sinn und Form, Zweites Sonderheft B. B., S. 346ff.) und in Brechts Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* den Abschnitt *Über das Singen der Songs* (*Stücke* III, S. 154ff.).

[13] In seinen *Anmerkungen zum Volksstück* hat Brecht ausdrücklich darauf hingewiesen, daß ein *neues Volksstück* von der literarischen Revue *einige wertvolle Winke* empfangen könnte — und zwar hinsichtlich der dort vorgeführten Folge von *Nummern*, von lose verknüpften, verhältnismäßig selbständigen Begebenheiten. (*Schriften zum Theater*, S. 116f.) — Vgl. auch im *Kleinen Organon* (*Schriften zum Theater*, S. 167): *Den poetischen Historienstil kann man in den Jahrmarktsbuden, Panoramen genannt, studieren.* Und im Aufsatz über *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (*Schriften zum Theater*, S. 74): *Die Sprechweise der Zirkusclowns und die Malweise der Panoramen wenden den Verfremdungsakt an.*

[14] *Stücke* II, S. 236, 238, 244, 250, 262.

[15] Vgl. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Stücke* III, hier S. 268, und *Kleines Organon*, *Schriften zum Theater*, S. 171.

[16] *Kleines Organon*, *Schriften zum Theater*, S. 166.

auf einen Zwischenvorhang ein geschriebener Text projiziert: *Frühjahr 1624. Der Feldhauptmann Oxenstjerna wirbt in Dalarne Truppen für den Feldzug in Polen. Der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden*[17]. Dieser Text also gibt (und Entsprechendes wiederholt sich zu Beginn jeder Szene) eine Orts- und Zeitangabe, deutet den größeren Zusammenhang an, in dem das folgende Geschehen steht, macht mit der Hauptperson bekannt. Solche Angaben enthält beinahe jedes Drama; ungewöhnlich scheint zunächst nur, daß sie hier auch für den Zuschauer sichtbar werden — wie sonst nur für den Leser. Aber: der Courage *kommt ein Sohn abhanden*, heißt es weiter. Und das nun ist deutliche Vorwegnahme dessen, was im folgenden erst gezeigt wird, ist Inhaltsangabe[18]; die Titelprojektion nähert sich der Kapitelüberschrift. Brecht selbst hat das einen *primitiven Anlauf zur Literarisierung des Theaters* genannt und erklärt: *Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen*[19]. In der Tat hört hier der Dramatiker auf, sich nurmehr durch seine Figur und deren Worte auszudrücken; er durchsetzt die unmittelbare Darbietung, die das Schauspiel kennzeichnet, mit einer mittelbaren: einer epischen.

Der Feldhauptmann Oxenstjerna wirbt in Dalarne Truppen für den Feldzug in Polen: damit also zeigt die Projektion dem lesenden Theaterbesucher den größeren Zusammenhang an, in dem das Geschehen des folgenden Spieles steht. Der größere Zusammenhang aber, historisch-politische Umstände, gesellschaftlich-ökonomische Verhältnisse, sind mehr als bloßer Hintergrund des Geschehens. Sie geben in Brechts Stücken die eigentlichen Grundlagen des menschlichen Verhaltens, das nicht durch innerseelische oder metaphysische Antriebe gesteuert wird, sondern als Reaktion auf die historischen und sozialen Prozesse erscheint. Über Brechts Einstudierung des *Galileo Galilei* (1955/56) hat Käthe Rülicke berichtet: „Tatsächlich sprach Brecht auf den Proben fast nie über den Charakter einer Figur, sondern über ihre Art, sich zu verhalten; er sagte beinahe nie, was ein Mensch *ist*, sondern was er *tut*. Und wenn er Charakteristisches über eine Figur sagte, so bezog er das nicht aus dem Psychologischen, sondern aus dem Sozialen. Er zeigte den Charakter einer Figur in ihrer Verhaltensweise."[20] Diese Verhaltensweisen aber erscheinen letztlich als Reaktionen auf die jeweiligen Eigentums- und Produktionsverhältnisse; noch immer gilt:

Wir wären gut — anstatt so roh
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.[21]

[17] *Stücke* VII, S. 63.

[18] Vgl. Anhang zur *Neuen Technik*, Heft 11 der *Versuche*, S. 99: *Bei der Münchener Aufführung von „Leben Eduards des Zweiten von England" wurden erstmalig den Szenen Titel vorangestellt, welche den Inhalt ankündigten.*

[19] *Stücke* III, S. 142, 143. — Vgl. auch *Stücke* II, S. 326: *Hier wird vom Zuschauer eine Haltung verlangt, die etwa dem vergleichenden Umblättern des Buchlesers entspricht.*

[20] Sinn und Form, Zweites Sonderheft B. B., S. 282.

[21] *Stücke* III, S. 61.

Hier äußert sich keineswegs ein primär marxistisches und in marxistischem Sinne 'einwandfreies' Denken (demgegenüber bei Brecht, nicht nur in den frühen Stücken, die aktive Rolle des gesellschaftlichen Bewußtseins handelnder Individuen durchaus zu kurz kommt[22]), sondern der für ihn grundlegend wichtige Einfluß des anglo-amerikanischen Behaviorismus. Diese (bei Watson etwa und Thorndike geübte) Verhaltensforschung, die, von allen charakterologischen und innerseelischen Vorgängen absehend, menschliche Verhaltensweisen als Reflexe und Reaktionen bestimmte und aus solchen Beobachtungen eine besonders für die Verkaufspsychologie fruchtbar gewordene Beeinflussungskunde entwickelte, hat Brecht zwar in den Bereich marxistischen Denkens zu überführen versucht, entsprechend modifiziert und mit den Kategorien des historischen Prozesses, der gesellschaftlichen Entwicklung, der Klassenlage unterlegt[23], aber jene bedeutsame Grundlage seiner Dramatik, daß menschliche Verhaltensweisen nur als Reaktionen auf den 'größeren Zusammenhang' erfaßbar (und von ihm her also auch beeinflußbar) seien, hat hier ihre eigentliche Wurzel.

Dieser größere Zusammenhang freilich sperrt sich gegen eine Umsetzung in dramatische Handlung. Elisabeth Hauptmann notierte 1926 über Brechts Arbeit: „Für dieses Stück *[Joe Fleischhacker in Chikago]* sammelten wir Fachliteratur, ich selber fragte eine Reihe von Spezialisten aus, auch auf den Börsen in Breslau und Wien, und am Schluß fing Brecht an, Nationalökonomie zu lesen. Er behauptete, die Praktiken mit Geld seien sehr undurchsichtig, er müsse jetzt sehen, wie es mit den Theorien über Geld stehe. Bevor er noch in dieser Richtung zumindest für ihn wichtige Entdeckungen machte, wußte er aber, daß die bisherige (große) Form des Dramas für die Darstellung solcher modernen Prozesse, wie etwa die Verteilung des Weltweizens . . . nicht geeignet war. 'Diese Dinge', sagt B., 'sind nicht dramatisch in unserem Sinn, und wenn man sie 'umdichtet', dann sind sie nicht mehr wahr, und das Drama ist überhaupt keine solche Sache mehr, und wenn man sieht, daß unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama paßt, dann paßt das Drama eben nicht mehr in die Welt'. Im Verlaufe dieser Studien stellte Brecht seine Theorie des 'epischen Dramas' auf"[24]. Er griff in der Praxis zu Projektionen, zu Plakaten, Tafeln und Schaubildern, er gab dem Theaterbesucher zu lesen. Die Bühne verlor ihre dem dramatischen Geschehen unter-

[22] Vgl., auch zum Folgenden, die marxistische Kritik am frühen Brecht bei Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933*, 1955, S. 178 u. ö.

[23] Vgl. seine Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* (Heft 3 der *Versuche*, 1931, hier S. 278): *Der Behaviorismus ist eine Psychologie, die von den Bedürfnissen der Warenproduktion ausgeht, Methoden in die Hand zu bekommen, mit denen man den Käufer beeinflussen kann, also eine aktive Psychologie, fortschrittlich und revolutionierend katexochen. Sie hat, ihrer kapitalistischen Funktion entsprechend, Grenzen (die Reflexe sind biologische, nur in einigen Chaplinfilmen sind sie schon sozial). Der Weg geht auch hier nur über die Leiche des Kapitalismus, aber dies ist auch hier ein guter Weg.*

[24] Sinn und Form, Zweites Sonderheft B. B., S. 243.

geordnete, ihre dienende Rolle. Sie hörte auf, nurmehr Schauplatz zu sein: *Die Bühne begann zu erzählen*[25].

Die Bedeutung einer solchen der Geschehnisebene enthobenen Instanz wird deutlicher dort, wo an Stelle der Titelprojektion eine sprechende Figur erscheint. Als Brecht 1931 im Berliner Staatstheater sein Lustspiel *Mann ist Mann* inszenierte, ließ er bei der Verwandlung des Sergeanten Fairchild in einen Zivilisten den Inspizienten des Theaters mit einem Textbuch auf die Bühne treten, der während des Verwandlungsvorgangs *Zwischentitel* verlas, vorwegnehmende Inhaltsangaben mit kommentierendem Einschlag[26]. Für das 8. Bild des *Guten Menschen von Sezuan* übernimmt in entsprechender Weise Frau Yang die Rolle des 'Spielleiters', und im *Kaukasischen Kreidekreis* fällt die gleiche Aufgabe dem Sänger zu, der vor die Delegierten zweier sowjetischer Kolchosen tritt, um ihnen das folgende Spiel anzukündigen. Er verbindet miteinander das Vorspiel und die eigentliche Aufführung, überbrückt mit Zwischentexten die räumlichen und zeitlichen Distanzen im Stück. Er spricht die Einleitungen zum Spiel und begleitet es mit Erklärungen. Er zieht Schlüsse und gibt Wertungen. Er spricht aus, was die Figuren des Stückes, denen der Monolog fremd bleibt, zwar denken, aber selbst nicht sagen. Mehr noch: er gibt an, was geschehen, was gespielt werden soll, bevor es noch geschieht und gespielt wird. Grusche *tut, was der Sänger sagt, so, wie er es beschreibt*, heißt es etwa[27]. Er redet nicht nur zum Zuschauer, sondern spricht auch die Spieler an: *Sieh dich noch einmal um, Blinder!* — und *Der Verhaftete blickt sich um*[28]. Dieser Sänger ist in Wahrheit ein Erzähler, ein Vorführer der dramatischen Szenen; ihm haftet etwas an von der Gestalt des Moritatensängers, der seine Bilder zeigt und mit Kommentaren begleitet, mit einer 'Moral' schließt:

> *Ihr aber, ihr Zuhörer der Geschichte vom Kreidekreis*
> *Nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten:*
> *Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind*[29].

[25] *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, *Schriften zum Theater*, S. 63. — Vgl. auch ebda. S. 37: *Bei der ersten Aufführung der „Mutter" sollte die Bühne (Caspar Nehers) keine wirkliche Örtlichkeit vortäuschen: sie nahm sozusagen selber Stellung zu den Vorgängen, sie zitierte, erzählte, bereitete vor und erinnerte.*

[26] Vgl. *Stücke* II, S. 317f.

[27] *Stücke* X, S. 175.

[28] *Stücke* X, S. 158; ähnlich S. 194.

[29] *Stücke* X, S. 301. — Also nicht nur für die dramatische Bauform werden Moritatensänger, Schaubude und Panorama bei Brecht wichtig — in ihnen ist auch das deiktische Element schon vorgebildet. Im Vorwort zur Neuauflage seiner frühen Stücke bemerkte Brecht: *Die Einflüsse der Augsburger Vorstadt müssen wohl auch erwähnt werden. Ich besuchte häufig den alljährlichen Herbstplärrer, einen Schaubudenjahrmarkt auf dem „kleinen Exerzierplatz" mit der Musik vieler Karusselle und Panoramen, die krude Bilder zeigten wie „Die Erschießung des Anarchisten Ferrer zu Madrid" oder „Nero betrachtet den Brand Roms" oder „Die Bayrischen Löwen erstürmen die Düppeler Schanzen" oder „Flucht Karls des Kühnen nach der Schlacht bei Murten"* (*Stücke* I, S. 12). — Man vergleiche damit beispielsweise die Ankündigungen auf dem Vorhang während des Prologs zum *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui* (die zugleich den Einfluß des Schlagzeilenstils der Boulevardpresse zeigen): *Auf dem Vorhang sind große Ankündigungen zu lesen: „Neues vom Dockshilfeskandal" — „Der Kampf um des alten Dogsborough*

Durch den Sänger wird so das Kreidekreis-Stück zum Spiel im Spiele. Ja, wenn der kleine Michel mit den anderen Jungen das *Kopf-ab-Spiel* spielt[30] oder Azdak vor den Panzerreitern in einer fingierten Gerichtsverhandlung den Großfürsten nachahmt[31], so steigert sich die Szene zum Spiel innerhalb des Spiels im Spiele. Die Unmittelbarkeit des dramatischen Geschehens wird mit doppelter Brechung zurückgenommen in ein mittelbares, ein vorgeführtes, ein gezeigtes Spiel.

Dieses deiktische Formprinzip bestimmt nicht allein die großen Aufbauzüge des Dramas, es äußert sich ebenso auch in den Redeweisen und Sprachgebärden der Figuren, in den Liedeinlagen etwa oder in den Streitgesprächen, ja es wirkt bis in die syntaktische Gestaltung hinein. Im *Kaukasischen Kreidekreis* fragt der Soldat die Grusche nicht etwa: „Hast du noch Eltern?" — sondern: *Ist die Frage erlaubt, ob das Fräulein noch Eltern hat?*[32] Die Frage, auf die es eigentlich ankommt, wird hier in den Schatten des Hauptsatzes zurückgezogen. Der Sprecher fragt — und kennzeichnet dabei gleichzeitig sein Sprechen als Frage. Er tritt gleichsam neben sich, liest die eigenen Worte vom Munde ab und zitiert sich selber schon im Augenblick des Redens. Diese eigenartige Mischform indirekt-direkten Sprechens, diese 'Binnenrede' begegnet in verschiedenen Formen[33]. Vielfach wird sie, wie in dem eben genannten Beispiel, durch die Konjunktion bestimmt (*Ich verbiet dir, daß du hinkst*[34]. / *Ich möchte der Frau mitteilen, daß ich bereit zum Schwören bin*[35].). Häufiger aber bleibt die Konjunktion ausgespart (*Ich muß sagen, ich habe nicht eben aufmerksam die Landschaft betrachtet*[36]. / *Gnädige Frau, ich gestehe es ein, ich bin niedriger Herkunft*[37].). Eine andere Möglichkeit zeigt sich in zwei parataktischen Hauptsätzen, deren zweiter mit deiktischem *das* beginnt (*Wir ziehen auf unsere Sommerresidenz in den Bergen, das ist alles*[38]. / *Ich will nur das Kind auf den Wagen bekommen, das ist die Wahrheit*[39].). Dabei tritt der Sprecher nicht eigentlich neben sich und liest die eigenen Worte vom Munde ab, wie in den beiden ersten Formtypen, sondern er tritt urteilend über sich hinaus und bestätigt die eigene Aussage gleichsam aus höherer, objektiverer Instanz. Schließlich kann, unter verschiedenen Möglichkeiten der syntaktischen Verbindung, die 'Binnenrede' einen Bezug auf den Dialogpartner nehmen (*Und die Dinge scheinen sich schon zu bewegen, sehen*

Testament und Geständnis" — „*Sensation im großen Speicherbrandprozeß*" — „*Die Ermordung des Gangsters Ernesto Roma durch seine Freunde*" — „*Erpressung und Ermordung des Ignatius Dullfeet*" — „*Die Eroberung der Stadt Cicero durch Gangster*". *Hinter dem Vorhang Bumsmusik* (*Stücke* IX, S. 183).

[30] *Stücke* X, S. 229ff.

[31] *Stücke* X, S. 253ff.

[32] *Stücke* X, S. 162.

[33] Für eine Analyse des *Kaukasischen Kreidekreises* im Hinblick auf die formtypologische und zahlenmäßige Erscheinung der 'Binnenrede' ist der Vf. Fräulein Inge-Marie Manegold zu Dank verpflichtet.

[34] *Stücke* X, S. 188.

[35] *Stücke* X, S. 278.

[36] *Stücke* X, S. 180.

[37] *Stücke* X, S. 185.

[38] *Stücke* X, S. 181.

[39] *Stücke* X, S. 185.

Sie[40]. / *Bild dir nicht ein, daß ich's mir nicht merk, wie du in jeder Weise zeigst, wie du widersetzlich bist*[41].). Der Sprecher stellt einen Sachverhalt fest und schwenkt zugleich in die Perspektive des Zuhörers ein, weist ihn an, die Dinge in gleicher Weise zu sehen, wie er selbst.

'Binnenrede' entsteht also erstens, indem der Redende unmittelbar vor oder nach seiner eigentlichen Aussage die Tatsache seines Sprechens bestätigt oder kennzeichnet („Ich sage, daß . . ."), zweitens, indem er seine Aussage selbst bestätigt oder wertet („Es ist wahr, daß . . .") oder drittens, indem er seinen Dialogpartner anweist, eine bestimmte Einstellung zu dieser Aussage einzunehmen („Glaub mir, daß . . ."). Von den rund 2000 Sätzen des *Kaukasischen Kreidekreises* sind etwa 200 in dieser Weise als 'Binnenrede' geformt — wobei noch zu bedenken ist, daß der Sänger, dem ein sehr umfangreicher Teil des Textes zufällt, diese Sprechweise nicht zeigen kann. Denn gemäß seiner Stellung im Spiele entspricht die Gesamtfunktion seiner Rolle vollkommen der Aufgabe und Wirkung, welche bei den anderen Spielern die 'Binnenrede' erfüllt. In dem Grundmodell „Ich sage dir, ich zeige dir, daß . . ." treten 'Binnenrede' und Spiel im Spiele zusammen als Ausprägungen des gleichen Formprinzips einer Zurücknahme der Unmittelbarkeit durch Überlagerung zweier Ebenen. Es wird nichts ursprünglich gesagt, es wird nicht unmittelbar gehandelt, sondern ein Stück Rede, ein Stück Handlung wird vorgeführt — und sein deiktischer Charakter dabei ständig bewußt gemacht.

*

In theoretischen Erörterungen, die Brecht etwa seit 1928, anfänglich in Form von Anmerkungen zu seinen Stücken, später auch in selbständigen Schriften gegeben hat, wird dieser *Gestus des Zeigens* als Aufgabe der schauspielerischen Darbietung seiner Dramen behandelt[42]. Aber es ist notwendig, das deiktische Moment nicht etwa dem Zuständigkeitsbereich der Dramaturgie zu überlassen, sondern es in der dramatischen Struktur selbst zu erkennen. Durch die Bauform des Spiels im Spiele wird ja sogar die Darstellung als solche in den Text des Stückes hineingenommen. Das Lehrstück *Die Maßnahme* beispielsweise, das 1930 die Konversion Brechts zum marxistischen Dogma in voller Konsequenz bezeichnet (die eingelegten Chöre *Lob der UDSSR*, *Lob der illegalen Arbeit*, *Lob der Partei* sind, nach der höchst aufschlußreichen Anweisung des Autors, *mit voller Stimmstärke unter Anstrengung zu singen!*[43]), dieses Lehrstück also zeigt vier kommunistische Agitatoren, die nach ihrer Rückkehr aus China vor einen *Kontrollchor* treten und erklären, sie hätten ihren Begleiter getötet (Konfutse würde setzen müssen: „ermordet"), weil er aus Mitleid, Gerechtigkeitsgefühl und spontanem Hilfswillen gegen den Parteibeschluß verstieß, die Aufmerksamkeit der Polizei auf die Agitatoren lenkte und ihre Arbeit so gefährdete. Sie verlangen

[40] *Stücke* X, S. 281.
[41] *Stücke* X, S. 188.
[42] Vgl. etwa die *Neue Technik, Schriften zum Theater*, S. 106.
[43] *Stücke* IV, S. 311.

das Urteil des *Kontrollchors* und erhalten zur Antwort: *Stellt dar, wie es geschah und warum, und ihr werdet unser Urteil hören*[44]. So spielen sie nun vor, zeigen, was sich ereignet hatte, und jeweils einer von ihnen stellt dabei den jungen Genossen, ihren Begleiter, dar. Keinen Augenblick bleibt der Zuschauer im Zweifel darüber, daß die Figur, die da als *junger Genosse* erscheint, tatsächlich der Agitator ist, der sich nicht in eine andere Gestalt verwandelt, sondern er selbst bleibt und nurmehr das Verhalten jenes anderen vorführt.

Genau dies ist das Kernstück auch des schauspielerischen Verhaltens zur Rolle. *Der Schauspieler*, fordert Brecht, *läßt es auf der Bühne nicht zur restlosen Verwandlung in die darzustellende Person kommen. Er ist nicht Lear, Harpagon, Schwejk, er zeigt diese Leute*[45]. Straßenpassanten etwa, die vor der Polizei einen eben beobachteten Unfall demonstrieren und das Verhalten der an ihm Beteiligten zeigen, geben ein Modell dieser Darstellungsweise[46]. Sie steht zunächst, das ist ohne weiteres einsichtig, im Dienst der Verfremdung, der 'harten Fügung'. Und ohne Zweifel liegt in dieser Distanz, diesem Widerspruch zwischen darstellender und dargestellter Figur ein wesentlicher und fruchtbarer Ansatz zur Selbstbesinnung des Theaters auf die ihm eigenen Möglichkeiten — etwa im Unterschied zum Film[47].

Brechts deiktisches Theater aber führt darüber weit hinaus. Straßenpassanten, die vor der Polizei einen Unfall demonstrieren, treten ja als Zeugen auf, liefern die Grundlage eines gerichtlichen Urteils. Und in eben diesem Sinne schreibt Brecht vom Schauspieler: *Er zitiert eine Figur, er ist der Zeuge bei einem Prozeß*[48]. Die Gerichtsverhandlung erscheint als eine der häufigsten 'äußeren' Formen in Brechts dramatischem Werk[49] — als 'innere Form' bestimmt sie nahezu alles, was er geschrieben hat. Denn ermöglicht es die 'harte Fügung' dem Zuschauer, *mit dem Urteil dazwischenzukommen*, so fordert die deiktische Struktur sein Urteil heraus. Er ist die richtende Instanz.

Freilich, es bleibt dem Autor nicht gleichgültig, wie dieses Urteil lautet; deshalb bleibt es auch nicht bei einem (im Sinne des Unparteilichen) objektiven

[44] *Stücke* IV, S. 258.

[45] *Neue Technik, Schriften zum Theater*, S. 109. — Sehr überzeugend hat Volker Klotz (*Bertolt Brecht*, 1957, S. 110) formuliert: „Indem der Schauspieler die Identifizierung mit der Figur meidet und ihr gegenübertritt, wird er zu ihrem Erzähler."

[46] Vgl. *Die Straßenszene, Schriften zum Theater*, S. 90ff.

[47] Einen Hund auf der Leinwand beispielsweise sieht der Zuschauer gerade so an, wie einen Hund in der Wirklichkeit; die völlige Identität von darstellender und dargestellter Figur ist ihm selbstverständlich. Erscheint ein Hund aber auf der Bühne (der alte Goethe legte, als das in Weimar geschah, bekanntlich die Intendanz des Hoftheaters nieder!), dann stellt sich sogleich das Bedenken ein, ja die leise Erwartung, er möchte sich vielleicht nicht ganz so verhalten, wie für die Aufführung erforderlich, sondern etwa ins Orchester springen oder sich an den Kulissen betätigen; die Trennung von darstellender und dargestellter Figur ergibt sich geradezu zwangsläufig und folgt offenbar aus dem Wesen des Bühnenvorgangs.

[48] Anhang zur *Neuen Technik*, Heft 11 der *Versuche*, S. 99.

[49] Vgl. etwa *Mann ist Mann* (9. Bild, Nr. 3), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (18. Bild), *Die Ausnahme und die Regel* (9. Bild), *Die Maßnahme*, *Das Verhör des Lukullus*, *Der gute Mensch von Sezuan* (10. Bild), *Der Kaukasische Kreidekreis* (5. u. 6. Bild).

Zeigen, handelt es sich bei dem Schauspieler, den der Regisseur Brecht erzieht, nicht um einen neutralen Zeugen. *Da er sich mit der Person, die er darstellt, nicht identifiziert*, lautet die entsprechende Anweisung, *kann er ihr gegenüber einen bestimmten Standpunkt wählen, seine Meinung über sie verraten*[50]. Ja, er soll das! Einen schurkischen Ausbeuter darstellend, soll er in seiner Darstellung auch den eigenen Vorbehalt und Widerspruch spürbar machen. Brecht hat in seiner Regiearbeit eine ganze Reihe von technischen Kniffen aufgenommen und entwickelt, die solch schwieriges Balancespiel ermöglichen sollen. Der Schauspieler hat dem eigenen Spiel gleichsam zuzusehen (vgl. oben die Bemerkungen zur 'Binnenrede'!), eine in der Rolle festgelegte Bewegung beispielsweise mit betonter Langsamkeit auszuführen, seinem Text einen komischen Akzent, seiner Gestik eine besondere Eleganz zu verleihen usf. Das alles läuft, genau besehen, hinaus auf eine Art von Parodie — indem nämlich das Parodierte in der Parodie selbst mitgeliefert, die in der Rolle vorgeschriebene, 'richtige' Bewegung in der übertriebenen, verlangsamten usw. sichtbar gemacht wird. Die agierende Figur, solchen Widerspruch in sich verkörpernd, verfremdet sich damit in sich selbst.

Auch dieser Vorgang bezeichnet Brechts Drama nicht weniger als seine Theorie des Schauspiels. In der *Mutter Courage* etwa erklärt der Feldwebel: *Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung. Die Menschheit schießt ins Kraut im Frieden ... Ich bin in Gegenden gekommen, wo kein Krieg war vielleicht siebzig Jahr, da hatten die Leut überhaupt noch keine Namen, die kannten sich selber nicht. Nur wo Krieg ist, gibts ordentliche Listen und Registraturen, kommt das Schuhzeug in Ballen und das Korn in Säck, wird Mensch und Vieh sauber gezählt und weggebracht*[51]. Oder, die Mutter Courage selbst: *Die Polen hier in Polen hätten sich nicht einmischen sollen. Es ist richtig, unser König ist bei ihnen eingerückt mit Roß und Mann und Wagen, aber anstatt daß die Polen den Frieden aufrechterhalten haben, haben sie sich eingemischt in ihre eigenen Angelegenheiten und den König angegriffen, wie er grad in aller Ruh dahergezogen ist. So haben sie sich eines Friedensbruchs schuldig gemacht, und alles Blut kommt auf ihr Haupt*[52]. Ähnliches findet sich auch in anderen Stücken[53], aber insonderheit für die *Mutter Courage* erscheint es als durchgehender Stilzug, daß die dramatische Figur einen verurteilenswerten (und vom Autor durchaus verurteilten) Standpunkt in so massierter, so übersteigerter Form vertritt, daß es fragwürdig wird, ob sie selbst ihn überhaupt noch teile. Um die Geschlossenheit, die innere Einheit der Figur

[50] *Neue Technik, Schriften zum Theater*, S. 112.

[51] *Stücke* VII, S. 64.

[52] *Stücke* VII, S. 101f.

[53] Vgl. etwa die Worte des Chauffeurs Matti im *Herrn Puntila* (*Stücke* IX, S. 81): *Ich hab 300 Mark, und ein Lehrer hat 200 Mark, aber ich muß auch mehr können. Warum, wenn ein Lehrer nichts kann, dann lernens im Dorf höchstens nicht die Zeitung lesen. Das wär früher ein Rückschritt gewesen, aber was nützt das Zeitunglesen heutzutag, wo doch nichts drin steht wegen der Zensur? Ich geh so weit und sag: wenns die Schullehrer vollends abschafften, brauchtens auch die Zensur nicht und ersparten dem Staat die Gehälter für die Zensorn.*

zu retten, müßte man das als ironisches Sprechen deuten. Gerade das aber wäre ein grundsätzliches Mißverständnis. Denn tatsächlich ist die hier jeweils vertretene Ansicht durchaus die des Feldwebels, der Mutter Courage usf. Aber die dramatische Figur teilt sich kraft des parodierenden Sprechens in diese eigentliche Haltung und Ansicht der Figur und in die ihr entgegengesetzte. Sie sagt (expressis verbis): nur der Krieg schafft Ordnung, die Polen sind des Friedensbruches schuldig — und gleichzeitig (impressis verbis) das Gegenteil dieser Ansichten. Mit ihrer ersten Aussage provoziert sie den Widerspruch des Zuschauers, den sie zugleich aus sich selbst heraus entwickelt und mit ihrer zweiten unausgesprochenen Aussage vorwegnimmt. *Dies für Kenner der Dialektik*, wie Brecht bei entsprechender Gelegenheit zu sagen pflegte.

▪

Das Stilprinzip der 'harten Fügung', die deiktische Struktur, die dialektischen Figuren — es hat sich gezeigt, daß dies alles auf den Zuschauer zielt. So zahlreich im einzelnen die Parallelen und die Vorbilder dieser Gestaltungszüge sind, und Brecht war ein großer, ein unbedenklicher Nehmer: seit dem Jesuitentheater des 16. und 17. Jahrhunderts hat es in der Geschichte der deutschen Literatur keine Dramatik mehr gegeben, die mit so angestrengter Konsequenz ausgerichtet war auf das Bewußtsein des Zuschauers.

Eine ihrer Wurzeln hat Brechts dramatische Dichtung in den Stiltendenzen jener „Neuen Sachlichkeit", die sich in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts gegen das spätbürgerliche Illusionstheater richtete und in mancher Hinsicht die Reaktion des 18. Jahrhunderts auf das empfindsame Theater wiederholt. Bei der Münchener Uraufführung seines Heimkehrerdramas *Trommeln in der Nacht*, 1922, ließ Brecht im Zuschauerraum Plakate anbringen mit der liebenswürdigen Aufforderung: *Glotzt nicht so romantisch!*[54] Damit beginnt sein Kampf gegen eine Bühne, die er entartet sah *zu einem Zweig des bourgeoisen Rauschgifthandels*[55]. *Herausstürzend aus dem Untergrundbahnhof*, schreibt er 1931, *begierig, Wachs zu werden in den Händen der Magier, hasten erwachsene, im Daseinskampf erprobte und unerbittliche Männer an die Theaterkassen. Mit dem Hut geben sie in der Garderobe ihr gewohntes Benehmen, ihre Haltung „im Leben" ab . . . Die Haltung dieser Leute in der Oper ist ihrer unwürdig. Ist es möglich, daß sie sie ändern? Kann man sie veranlassen, ihre Zigarren herauszuziehen?*[56]

Der rauchende Zuschauer, der als gelassener Beobachter den Bühnenvorgängen folgt, das ist eine Lieblingsvorstellung Brechts[57]. Denn an die Stelle emotionaler

[54] Vgl. *Stücke* I, S. 118.

[55] *Kleines Organon*, *Schriften zum Theater*, S. 128.

[56] *Stücke* III, S. 270f.

[57] Vgl. auch *Stücke* III, S. 143f.: *Beim Ablesen der Tafelprojektionen nimmt der Zuschauer die Haltung des Rauchend-Beobachtens ein. Durch eine solche Haltung erzwingt er ohne weiteres ein besseres und anständigeres Spiel, denn es ist aussichtslos, einen rauchenden Mann, der also hinlänglich mit sich selbst beschäftigt ist, „in den Bann ziehen" zu wollen.*

Hingabe an das Theatererlebnis soll eine kritische Distanzhaltung treten. Die Bühne hat in erster Linie *nicht Genuß- sondern Lehrmittel* zu sein, sie soll verzichten auf jene suggestive Unmittelbarkeit der dramatischen Wirkung, von der Brecht glaubte, daß sie die Urteilsfähigkeit des Zuschauers (auch über die Dauer des Aufführungserlebnisses hinaus) ausschalte[58].

Hier liegt die eigentliche Absicht jener epischen Mittelbarkeit seines Dramas, von der oben die Rede war. Die Widersprüchlichkeit, welche die dramatische Figur in sich selbst verfremdet, die Distanz zwischen der Haltung des Darstellers und der seiner Rolle soll auch die distanzierte Haltung des Zuschauers ermöglichen. Denn die Gefahr, daß er *Wachs* wird *in den Händen der Magier*, gebannt, gelähmt und urteilslos, folgt für Brecht aus der Selbstidentifizierung des Zuschauers mit der dramatischen Figur. *Wir kriechen in den Ödipus, in den Othello, den Wallenstein*, sagt er[59] und sieht den solchen *Inkubusgewohnheiten* folgenden Theaterbesucher außerstande, dem Drama noch denkend und urteilend gegenüberzustehen, weil er das Handlungsgeschehen und die Verhaltensweisen der Figuren einfach als gegeben hinnehme, als selbstverständlich, und sich damit der Einsicht in die gesellschaftliche Bedingtheit von Geschehen und Verhalten begebe.

Ehe diese wichtige Folgerung zu untersuchen ist, wäre die These von der Identifizierung selbst zu bedenken. In seinem Aufsatz über *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* hat Brecht erklärt: *Der Zuschauer fühlt sich in den Schauspieler als in einen Betrachtenden ein*[60]. Tatsächlich geht es auch bei ihm keineswegs ohne „Identifizierung" ab, nur ist es nicht die dramatische Figur selbst, sondern der Darsteller dieser Figur, dessen Haltung dem Theaterbesucher suggeriert wird. Wie im Illusionstheater der sich mit seiner Rolle identifizierende Schauspieler den Zuschauer zur Identifizierung mit sich (und also zugleich auch mit der dramatischen Figur) anhält, so hält in Brechts Theater der sich nicht identifizierende Schauspieler den Zuschauer an, sich mit ihm (und also nicht mit der dramatischen Figur) zu identifizieren.

[58] *Nicht Genuß- sondern Lehrmittel:* so wurde das Theater im *Flug der Lindberghs* (Heft 1 der *Versuche*, 1930, S. 1), also in der Periode der Lehrstücke bestimmt — ausgehend von der These, daß die kulinarische Funktion des kapitalistischen Vergnügungstheaters letztlich dazu diene, durch Illusions- und Rauscherlebnisse die ramponierte Arbeitskraft zu regenerieren und aufs neue ausbeutungsfähig zu machen. Diese schroffe Antithese von delectare und prodesse hat Brecht später zurückgenommen. Wieland Herzfelde (*Theorie und Praxis eines Ensembles*, Sinn und Form IV, 1952, Heft V, S. 64) erklärt: „Auch seine Verurteilung des Theaters als Stätte des Genusses und der Unterhaltung verliert für ihn jede Gültigkeit in dem Augenblick, wo diese Wirkungen nicht mehr Ablenkung von der Wirklichkeit bedeuten und die durch Entspannung und Erholung erzielte Wiederherstellung der Arbeitskraft nicht mehr ihrem Käufer zugute kommt." Aber in Wahrheit führt nicht eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse diese Wandlung herbei, sondern die Eigengesetzlichkeit des Theaters, das vom Genuß, von der Freude am Spielen und Zuschauen letztenendes doch nicht ablösbar ist. *Vergnügung* erscheint im *Kleinen Organon* wieder als *die nobelste Funktion, die wir für „Theater" gefunden haben* (*Schriften zum Theater*, S. 130), aber sie bleibt sekundäre Funktion, sie entspringt der Belehrung. Als Lehrmittel soll das Theater Genußmittel sein.

[59] *Kleines Organon, Schriften zum Theater*, S. 146 f.

[60] *Schriften zum Theater*, S. 77.

Vom traditionellen Theater nun behauptet Brecht: *die Mittelpunktsfiguren müssen allgemein gehalten werden, damit der Zuschauer sich mit ihnen leichter identifizieren kann, und jedenfalls müssen alle Züge aus dem engen Bereich genommen sein, innerhalb dessen jedermann sogleich sagen kann: ja, so ist es*[61]. Das aber ist ein Herstellungsrezept für Kassenschlager und Kolportageromane, ein Charakteristikum von Dienstmädchenpoesie, nicht ein Wesensmerkmal des dramatischen Kunstwerks. Und solche These verkennt zudem, daß es nicht nur ein Gebanntsein durch Ähnlichkeit und Identifizierung, sondern auch durch das Fremde und Unbekannte, durch das Zauberische und Überwirkliche gibt, daß die Illusionskraft des Theaters nicht nur auf einem Hineinkriechen des Zuschauers in die Figur beruht, sondern auch auf der Plastizität, der lebendigen Überzeugungskraft der dramatischen Gestalt, mit der der Zuschauer sich selbst keineswegs verwechselt. Diesem Sachverhalt hat der Dramatiker Brecht überzeugender Rechnung getragen als der Theoretiker — indem er weitgehend verzichtet auf die Gestaltung der menschlichen Innerlichkeit, des Charakters, des Konfliktes zwischen autonomem Individuum und Gesellschaft, des Schicksalhaften und stattdessen die dramatische Figur reduzierte auf ein Bündel von gesellschaftlich-ökonomisch begründeten Reaktionspotenzen. In der Periode seiner Lehrstücke, also um 1930, hat das dahin geführt, daß seine Dichtung zu einem Marionettenspiel personifizierter Verhaltensweisen verkümmerte, zu einer verdorrten Allegorie. Mochten diese Figuren auch *mit voller Stimmstärke unter Anstrengung* singen und sprechen: sie blieben doch unter den Schatten, die nicht aus der Blutgrube getrunken haben, stumm. Und noch in den großen Werken seiner letzten und bedeutendsten Schaffensperiode, um 1940 in der skandinavischen Emigration, der wir die *Mutter Courage*, das *Leben des Galilei*, den *Guten Menschen von Sezuan* und den *Herrn Puntila* danken, bleibt diese Reduktionstendenz spürbar. Nur daß sie hier, aus den Klammern erstarrter Schematisierung befreit, die Schlagkraft jener strenger Einfachheit, jener hochbewußten Simplizität und trockenen Prägnanz entfaltet, die Brechts Handschrift so unverwechselbar macht.

*

In sich selbst verfremdet steht dem rauchend beobachtenden Ideal-Zuschauer Brechts das Geschehen auf der Bühne als etwas Bestaunenswertes und Befremdendes vor Augen. Dies Befremdliche aber zielt auf Unbehagen[62].

Und das war nun der Komödie Schluß:
Wir hoffen, ihr saht ihn nicht ohne Verdruß

[61] *Kleines Organon, Schriften zum Theater*, S. 143f.

[62] Vgl. *Die Dialektik auf dem Theater* (*Schriften zum Theater*, hier S. 179 u. 181), wo eine Art Regiebesprechung des 1. Auftritts in Shakespeares *Coriolan* gegeben wird und der Sprecher *B.* zweimal die Anweisung gibt: *Wir notieren das Unbehagen* — das nämlich gefördert und dialektisch ausgenutzt werden soll.

heißt es im Epilog des von Brecht bearbeiteten Lenzschen *Hofmeisters*[63]. An gleicher Stelle im *Guten Menschen von Sezuan*:

Vorschwebte uns: die goldene Legende.
Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.
Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.

Und:

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:
Sie selber dächten auf der Stelle nach
Auf welche Weis dem guten Menschen man
Zu einem guten Ende helfen kann.
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß:
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß![64]

Fiel dem Stückschreiber wirklich kein guter Schluß mehr ein? Er wußte keinen besseren als den schlechten, der die Widersprüche offen und die Fragen ungelöst läßt. Denn der Zuschauer soll den *guten Schluß* selber dichten, nicht mehr im Raum des Dramas, sondern in seiner Wirklichkeit. Und da gezeigt wurde, daß die Bosheit der Menschen und das Leid der Menschen auf den gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnissen beruht, heißt der *gute Schluß*: Veränderung dieser Verhältnisse, Umsturz der gesellschaftlich-ökonomischen Basis von Elend und Schlechtigkeit, heißt er: Revolution[65]. Mit vollkommener Konsequenz führt Brechts Theatertheorie zu diesem Schluß. Die marxistisch-leninistische Lehre von der Notwendigkeit und Zwangsläufigkeit des revolutionären Umsturzes ist der Zielpunkt, auf den er nach und nach alle Einzelheiten seines 'Systems', auch die auf völlig anderer Grundlage entstandenen und übernommenen, mit strenger Folgerichtigkeit bezogen hat.

Brechts Theatertheorie ist nun keineswegs das unbestrittene, allein maßgebliche Dogma der marxistischen Dramatik, im Gegenteil. Sie steht in denkbar scharfem Gegensatz gerade zu jenem psychologisch raffinierten, hochgesteigerten Illusionstheater, das der Russe Konstantin Sergejewitsch Stanislawski begründete. Zwar ist dessen System durchaus vorrevolutionärer Herkunft, wurzelt im russischen realistischen Theater des 19. Jahrhunderts und zeigt seinen Begründer (der entscheidende Impulse auch durch die Moskauer Gastspiele der Meininger empfing) geradezu als einen Vollender des spätbürgerlichen Naturalis-

[63] Heft 11 der *Versuche*, S. 55.

[64] *Stücke* VIII, S. 407f.

[65] So erklärt Josef Jusowski (*Bertolt Brecht und sein „Guter Mensch"*, Sinn und Form, Zweites Sonderheft B. B., hier S. 213): „Brecht schrieb sein Stück noch vor der Gründung der Chinesischen Volksrepublik, und nun wird das Stück vor diesem hoffnungsvollen Hintergrund erst richtig verständlich. Die Entstehung der Volksrepublik China ist in dieser Konzeption gleichsam die Lösung, die die Geschichte dem Stück Brechts hinzugeschrieben hat". Nur ist „Geschichte" eine höchst unmarxistische Formulierung; im Sinne der Brechtschen Konzeption haben die chinesischen Revolutionäre den *guten Schluß* gedichtet.

mus. Aber als die sowjetische Kulturpolitik zu Anfang der 30er Jahre den „sozialistischen Realismus" endgültig durchsetzte, wurde Stanislawskis System zur maßgebenden Grundlage der marxistischen Bühnenkunst. So unbezweifelbar Brechts subjektives Einverständnis mit dem Marxismus-Leninismus war, so vielfältig problematisch ist das objektive Verhältnis seiner Theatertheorie und seiner dramatischen Dichtung zu dieser offiziellen marxistischen Auffassung; mit dem „sozialistischen Realismus" hat er im Grunde nichts gemein. Das aber hängt letzten Endes damit zusammen, daß dieser Gestalter der Verfremdung und des Widerspruchs, dieser Erwecker von Kritik und Umsturzwillen seinen eigentlichen Platz in einer 'vor-revolutionären' Gesellschaft hat. Folgt man Brechts Theatertheorie und denkt sie zu Ende, so würde seine Dramatik ja gleichsam selbst den Ast absägen, auf dem sie sitzt. Denn sie arbeitet an einer Veränderung der Gesellschaft, mit deren Vollzug sie selbst also gegenstandslos würde.

Das läge anders, wenn Brecht in der Art, die er am Beispiel des Konfutse beschrieb, nur mehr *einer neuen Beurteilung der Geschichte Bahn* bräche, das in marxistischem Sinne Schlechte nurmehr schlecht, das Gute nurmehr gut nennen würde. Aber gerade in seinen bedeutendsten Dramen hat er ja nicht den einfach schlechten Ausbeuter und Kapitalisten und vor allem nicht den einfach guten „positiven Helden" einer sozialistischen Gesellschaftsordnung auf die Bühne gestellt. Die Lehrstücke ausgenommen (die ja auch auf die Provokation des fehlenden *guten Schlusses* verzichten), geht sein Drama nicht den Weg einer unmittelbaren Belehrung und Beeinflussung (dem doch die suggestive Überwältigungskraft des Illusionstheaters höchst gelegen kommen müßte), nicht den Weg einer „direkten Aktion", wie ihn in den 20er Jahren etwa Erwin Piscator versuchte. Auch Piscator erklärte, daß die wissenschaftliche Durchdringung und Darstellung eines Stoffes in marxistischem Sinne, die Aufdeckung und Einbeziehung nämlich der ökonomisch-sozialen Hintergründe allein in einer Reihung von Episoden, Stationen und Bildern möglich sei, daß das marxistische Drama ein episches Drama sein müsse[66]. Auch für ihn hatte *der Mensch auf der Bühne ... die Bedeutung einer gesellschaftlichen Funktion*[67]. Aber Piscator stellte den *guten Schluß* im Theater selber dar und überließ es nicht dem Zuschauer, ihn hinzuzudichten. Während bei ihm das Publikum die Illusion der proletarischen Revolution in völliger Verschmelzung von Zuschauerraum und Bühne direkt erlebte, stellt Brecht die Widersprüche des menschlichen Verhaltens dar, zeigt ihre gesellschaftlich-ökonomische Grundlage und appelliert an den Willen zur Veränderung dieser Grundlage, indem er dem Zuschauer nicht etwa fertige Lösungen aufnötigt, sondern offene Fragen läßt, verdrießliche Fragen, die er selber lösen soll. Eine sokratische Methode! Sie ist, wie sich zeigt, durchaus imstande, auf den revolutionären Ausweg zu weisen, nicht aber, die Utopie der vom Wider-

[66] Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 1929, S. 57ff.
[67] Piscator a.a.O., S. 131.

spruch erlösten, klassenlosen Gesellschaft zu gestalten — da sie ihrer Struktur nach auf Veränderung zielt.

Nun wird die revolutionäre Lösung zwar vorgeschlagen, aber sie ist nicht mehr ein Bestandteil der Dichtung selbst; das Drama bleibt 'offen'. Daraus folgt, daß die auf dem Stilprinzip der 'harten Fügung', der deiktischen Struktur, der dialektischen Figuren beruhende, auf Veränderung zielende Eigenintentionalität der Brechtschen Stücke unabhängig wird vom jeweiligen Stand der gesellschaftlichen Entwicklung, daß sie keineswegs nur auf deren vorrevolutionäres Stadium einzuwirken imstande ist, sondern wirkungsfähig bleibt, auch nachdem die von der Theorie bezeichnete Ziellinie des revolutionären Umsturzes erreicht und überschritten ist. Mit anderen Worten: die durch eine feudalistische oder kapitalistische Gesellschaftsordnung bedingten Widersprüche der menschlichen Verhaltensweisen erscheinen als Exempla, sie bezeichnen eine Spielart des Menschen schlechthin, der in jeder seiner Erscheinungsformen ein Wesen ist, welches zwischen dem Absoluten und dem Begrenzten, dem Unbedingten und dem Bedingten nur einen unzulänglichen Stand gewinnen kann, das deshalb immer und notwendig in widersprüchliche und tragische Konstellationen geraten muß und innnerweltlich nicht erlösbar ist — auch nicht unter veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen[68].

*

Brecht hat in seiner frühen und mittleren Schaffenszeit auf diesen Sachverhalt geantwortet (und ihn also gleichsam bestätigt) durch jene fatalistisch-resignative Darstellung einer Unabänderlichkeit menschlicher Bosheit und menschlichen Leidens, die unter Orgelbegleitung im Schlußchoral der *Dreigroschenoper* gipfelt:

Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr, in Bälde
Erfriert es schon von selbst, denn es ist kalt.
Bedenkt das Dunkel und die große Kälte
In diesem Tale, das von Jammer schallt[69].

Aber auch nachdem Brecht sich endgültig und eindeutig zur marxistischen Auffassung bekannt hat, bleibt diese Grundrichtung erhalten, bleibt dieser Fatalismus spürbar. Noch in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* etwa (entstanden in den Jahren 1932—34) heißt der Refrain seiner dreistrophigen *Ballade vom Wasserrad*:

Freilich dreht das Rad sich immer weiter
Daß, was oben ist, nicht oben bleibt.
Aber für das Wasser unten heißt das leider
Nur: daß es das Rad halt ewig treibt[70].

[68] Zu ähnlichen Feststellungen ist inzwischen Volker Klotz gelangt (a.a.O., S. 23 u. 118), der die von Brecht angebotene revolutionäre Lösung freilich als „Teillösung" verstehen möchte — eine von jedem Standpunkt her gesehen fragwürdige These.

[69] *Stücke* III, S. 140.

[70] *Stücke* VI, S. 162f.

Brechts Ballade steht in der großen alten Motiv-Tradition des Rades der Fortuna. *Steigend auf so wie Gestirne | Gehn sie wie Gestirne nieder*, heißt es eingangs von den *Großen dieser Erde*. Diese Bildtradition aber besiegelt die Unabänderlichkeit, die Unaufhörlichkeit der Drehung des Glücksrades und führt den *guten Schluß* einer revolutionären Lösung ad absurdum. Tatsächlich hat Brecht in späteren Anmerkungen zu seinem Drama, offenbar unter dem Eindruck der marxistischen Kritik, diese Ballade denn auch als Zeugnis für die unentwickelte politische Haltung der Kellnerin Nanna Callas hingestellt, die sie vorträgt. Im Gefüge des Dramas freilich erhebt ihr Lied den Anspruch auf überpersonale, grundsätzliche Gültigkeit — das gilt ja weithin für die Songs in den Brechtschen Stücken, und schon damit wird diese Selbstauslegung fragwürdig. Sie wird praktisch zurückgenommen dadurch, daß Brecht es für nötig befand, den Refrain der dritten Strophe umzuschreiben. Entspricht der erste Fassung dem oben zitierten Wortlaut, der in allen drei Strophen gleich blieb, so lautet die letzte (dritte) Fassung:

Denn dann dreht das Rad sich nicht mehr weiter
Und das heitre Spiel, es unterbleibt
Wenn das Wasser endlich mit befreiter
Stärke seine eigne Sach betreibt[71].

Jetzt ist die revolutionäre Lösung gerettet. Aber die in den ersten Strophen aufgerufene Kraft, mit der das Rad der Fortuna sich (gleichsam ex definitione) unaufhörlich weiterdreht, ist stärker als die ideologische Korrektur, und das Sinngefüge der Ballade zerbricht.

Der Widerspruch zwischen fatalistisch-resignativer und revolutionär-optimistischer Haltung entspricht der unterschiedlichen Auffassung des Weltlaufs als unabänderlich — oder aber als verwandlungsfähig. Das Feld aber, auf dem der marxistische Behaviorist die Wandlungsfähigkeit des Weltlaufs vor Augen stellt, ist der Bereich der menschlichen Verhaltensweisen. Sie erscheinen in Brechts Stücken als Reaktionen auf die gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnisse und niemals also als immer-so-geschehende, un-bedingte Vorgänge. Sie sollen so erscheinen. *Das Verhalten der Personen*, heißt es in der *Neuen Technik der Schauspielkunst, ist nicht ein schlechthin menschliches, unwandelbares, es hat bestimmte Besonderheiten, es hat durch den Gang der Geschichte Überholtes und Überholbares und ist der Kritik vom Standpunkt der jeweilig darauffolgenden Epoche aus unterworfen*[72]. Denn allein das nicht schlechthin Menschliche, allein das Wandel- und Überholbare ist ja wirklich zu verändern mit jenem Umsturz seiner gesellschaftlich-ökonomischen Basis, auf die Brechts Wirkungsabsicht zielt. *Das Interesse des epischen Theaters*, so formuliert er, *ist also ein eminent praktisches. Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig*

[71] *Stücke* VI, S. 219f.

[72] *Schriften zum Theater*, S. 113. — Vgl. dazu auch die Anmerkungen zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *Stücke* VI, S. 214f.

von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern[73]. Wie sich aber der Balladendichter Brecht mit dem Bild des Fortuna-Rades gegen den Theoretiker und Ideologen Brecht stellte, so wendet sich in diesem entscheidenden Sachverhalt gleichsam das Drama selbst gegen seinen Autor.

Eine der bühnenwirksamsten Szenen Brechts findet sich im 11. Bild der *Mutter Courage*, wo die stumme Kattrin auf dem Dach der Bauernhütte die Trommel schlägt, um die Kinder der schlafenden Stadt Halle vor einem nächtlichen Überfall zu retten — bis die Kugelbüchse sie trifft und ihre letzten Schläge abgelöst werden von den Kanonen der erwachenden Verteidiger. Wenn irgendwo, dann wird Brechts Verfremdungstendenz hier selbst verfremdet, wird die kritische Distanzhaltung des rauchend beobachtenden Theaterbesucher hier überwältigt. Im Modellbuch der *Mutter Courage* findet sich denn auch eine ebenso gewundene wie aufschlußreiche Stellungnahme: *Zuschauer mögen sich mit der stummen Kattrin in dieser Szene identifizieren; sie mögen sich einfühlen in dieses Wesen und freudig spüren, daß in ihnen selbst solche Kräfte vorhanden sind — jedoch werden sie sich nicht durchaus eingefühlt haben*[74].

Aber hier geschieht noch weit mehr. *Die leidet am Mitleid*, hatte Mutter Courage von der Stummen gesagt, und das unmittelbar darauf folgende Lied des Kochs *von Salomon, Julius Cäsar und andere große Geister*, in dem er die Gefahr der Tugenden auf dieser veränderungsbedürftigen Welt besang, die Weisheit, Kühnheit, Redlichkeit und Gottesfurcht, welche den Menschen zugrunde richten, gab eine deutliche Antwort darauf[75]. Die Trommelnde, die sich den Kindern der Stadt zum Opfer bringt, fügt dem Liede gleichsam eine neue Strophe hinzu; ihr Refrain müßte lauten:

„Das Mitleid hatte sie so weit gebracht!
Beneidenswert, wer frei davon!"

Aber ihre Tat setzt diese Moral des Liedes außer Kraft, nimmt ihr den Stachel der Verfremdung, der den Hörer anhalten soll, dem Worte *Mitleid* wieder einen Kontext zu geben, in dem es zu Hause ist: die Verhältnisse also zu ändern, die es als Negativum erscheinen lassen. Sie zeigt das Un-bedingte und führt das Mitleid vor als eine fraglose Gewalt; sie wird zur Parabel eines menschlichen Verhaltens, das *der Kritik vom Standpunkt der jeweilig darauffolgenden Epoche aus* in keiner Weise mehr *unterworfen* ist.

Auch der junge Genosse in Brechts *Maßnahme*, auch die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* hatten vom Mitleid diktierte Verhaltensweisen vorgeführt — und waren zu der Einsicht gelangt, daß ihre tätige Barmherzigkeit, ihre 'spontanen Reaktionen' am Ende doch nur der Aussöhnung mit der bestehenden Gesell-

[73] *Schriften zum Theater*, S. 242.
[74] *Theaterarbeit*, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, 1952, S. 244.
[75] *Stücke* VII, S. 184ff.

schaftsordnung dienten, die wirkliche, die revolutionäre Hilfe also gerade verhinderten. So lautete die Lehre der sterbenden Johanna:

> *nichts werde gezählt als gut, und sehe es aus wie immer, als was*
> *Wirklich hilft, und nichts gelte als ehrenhaft mehr, als was*
> *Diese Welt endgültig verändert: sie braucht es*[76].

Hier hat Brecht der marxistischen Bewertung des „spontanen Elements" gegenüber dem „bewußten Element" sichtlich entsprochen[77]. Kattrin aber, die am Mitleid leidet, führt den Gegenbeweis. Und zu ihr gesellt sich die Magd Grusche, die im *Kaukasischen Kreidekreis* die Rolle des barmherzigen Samariters übernimmt, die sich unter eigener Entbehrung, Mühsal und Todesgefahr des von allen im Stich gelassenen, hilflosen Gouverneurs-Kindes annimmt und es vor den Aufständischen rettet, *weil ein Christenmensch sich bückt und die Brotkruste aufhebt, daß nichts umkommt*[78]. Aller Anlaß zu dieser „spontanen Reaktion": der Aufstand gegen Großfürst und Gouverneur, die Unmütterlichkeit seiner zur Unterdrücker- und Ausbeuterklasse gehörigen Frau erscheinen dieser großen Barmherzigkeitsparabel so untergeordnet, daß sie austauschbar werden; und jene Schrecken dieser Zeit, von denen Brecht im *Kleinen Organon* redete[79], *Schrecken einer Zeit, in der Mütterlichkeit zu selbstmörderischer Schwäche werden kann*, verblassen vor dem Eindruck eines gesellschaftlich-ökonomisch nicht mehr relativierbaren Verhaltens.

*

Grusche, die samaritanische Magd, weist damit auf denjenigen Sprach- und Bildbereich, aus dem der stärkste Gegeneinfluß gegen die ökonomisch-soziale Bedingtheit allen menschlichen Verhaltens in Brechts Stücke dringt. Die Frage einer Zeitschrift, welches Buch ihm am meisten bedeutet habe, beantwortete Brecht mit dem Satz: *Sie werden lachen: die Bibel*[80]. Sie hat tatsächlich in seiner Dichtung, in den frühesten wie in den späten Dramen, eine Fülle verschiedenartigster Spuren hinterlassen — wobei sich die Mehrzahl dieser Entlehnungen, die im einzelnen sehr unterschiedliche Verwendungsformen und Wirkungsweisen zeigen, einem eng umschriebenen Ursprungsfeld zuordnen läßt: dem Evangelienbericht über die Leidensgeschichte Christi. Von hier geht eine Motivkonstante aus, die Brechts ganzes Werk durchzieht.

Schon als Baal, die Titelfigur des 1918 entstandenen frühesten Dramas, in der *Bretterhütte im Wald* seinen Tod herankommen fühlt, bittet er die Holz-

[76] *Stücke* IV, S. 202.

[77] Vgl. Lenin, *Was tun?* und die auf seinen Thesen gegen die Spontaneität beruhenden Schriften Stalins: *Antwort an den ‚Sozialdemokrat'* (1905), *Kurz über die Meinungsverschiedenheiten in der Partei* (1905), *Die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Rußlands und ihre nächsten Aufgaben* (1910). — Zu diesen Fragen s. E. Schumacher a.a.O., S. 188ff.

[78] *Stücke* X, S. 214.

[79] *Schriften zum Theater*, S. 170.

[80] *Die Dame*, (Beilage: *Die losen Blätter*), Berlin VI, 1, Okt. 1928, S. 16.

arbeiter, bei ihm zu bleiben. Einer spuckt ihm ins Gesicht, und: *ich muß an die Arbeit. Kruzifix. Leichname!* sagt ein anderer[81].

Im *Leben Eduards des Zweiten von England* (1923) dann erscheint das Motiv des Judas-Verrats. Da spricht Baldock zu den Feinden seines Königs:

Die Bibel lehrt uns, wie's zu halten ist.
Wenn Eure Leute kommen mit Handfesseln und
Mit Riemen, will ich zu ihm sagen: Lieber Herr
Beruhigt Euch, da habt Ihr ein Handtuch. Und dem
Ich dann das Handtuch reiche, der ist es[82].

So geschieht es. Eduard, *im Abgehen, zwischen Bewaffneten, sieht Baldock an* — und weinend sagt der Verräter:

Meine Mutter in Irland will Brot essen.
Herr, Ihr verzeiht mir[83].

Stärker aber als dieser (auswechselbare) Anlaß, als die Beziehung zur materiellen Notlage, auf die Baldock mit Verrat 'reagiert', ist die Beziehung dieses Geschehens auf das biblische Urbild des Verrates. Von ihm empfängt die weltliche Kontrafaktur ihren eigentlichen Akzent[84].

Anklänge an die Passionsgeschichte zeigt im *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (entstanden 1928/29) auch der Tod Paul Ackermanns, des *einfachen Holzfällers*, der *die Gesetze der Glückseligkeit* fand[85]. Zur Witwe Begbick und ihrem Mitarbeiter, dem *Dreieinigkeitsmoses*, hatte Ackermann gesagt:

Siehst du, du hast Tafeln gemacht
Und darauf geschrieben:
Das ist verboten
Und dieses darfst du nicht.
Und es entstand keine Glückseligkeit[86].

Seine eigene Lehre aber lautet: *Du darfst es!* Er lehrt den rücksichtslosen, brutalen Kampf der Selbsterhaltung und Selbstdurchsetzung des individuellen

[81] *Stücke* I, S. 112f.
[82] *Stücke* II, S. 95f.
[83] *Stücke* II, S. 102.
[84] Vgl. den Bericht von Bernhard Reich über Brechts Proben zum *Leben Eduards* (München 1923/24): „Ich erinnere mich der Arbeit Brechts an einer Szene, die anklingt an den Verrat des Judas in der evangelischen Legende. Einer aus dem Gefolge des Königs liefert den Verkleideten seinen Häschern aus, indem er ihm, wie verabredet, ein Tuch überreicht. Brecht repetierte stundenlang diesen Moment. Den Darstellern erklärte er, der Zuschauer müsse sehen: das ist ein Mann, der verrät, das ist eine Szene, in der ein schnöder Verrat vorkommt. Er hielt den Schauspielern, die als Darsteller eines verfeinerten Kunsttheaters Aristokraten des Geistes zu sein glaubten, das Markttheater als Vorbild vor. Dieses tue sein Bestes, meinte er, dem Zuschauer begreiflich zu machen, was gut und was schlecht sei." (*Erinnerungen an den jungen Brecht*, Sinn und Form, Zweites Sonderheft B. B., hier S. 433.)
[85] *Stücke* III, S. 202.
[86] *Stücke* III, S. 205.

Egoismus — *Du darfst es!* Und mit Recht hat Ernst Schumacher bemerkt: „Auch das kanonische ‚Du darfst es' ... hat seine Vorform in dem ‚Du sollst nicht' und ‚Du sollst es' der biblischen Nomothetik."[87]

Eine Fülle von Passionsbezügen führt die etwa zur gleichen Zeit entstandene *Dreigroschenoper* vor. *Die Krönungsglocken waren noch nicht verklungen* (Einzug in Jerusalem) *und Mackie Messer saß bei den Huren von Turnbridge* (seinen Jüngern)! *Die Huren verraten ihn. Es ist Donnerstagabend* (die Hinrichtung Mackies am folgenden Tage, am Freitag) — so leitet eine Projektion die 2. Szene des II. Aktes ein[88]. Es folgt die Gefangennahme durch die Konstabler; wenn im *Leben Eduards* Baldock das Handtuch überreicht, so hier die Hure Jenny den Hut[89]. *Mit dicken Tauen gefesselt, von sechs Konstablern begleitet*, wird Mackie Messer vor den Polizeichef Brown geführt, seinen Freund und Kompagnon, der nun nichts mehr tun kann für seine Rettung. Keines Wortes würdigt ihn der Verhaftete, unter dem stummen Vorwurf seines Blicks legt Brown *sein Haupt an die Mauer und weint*, und Mackie stellt fest: *Das hat gesessen. Ich blickte ihn an, und er weinte bitterlich. Den Trick habe ich aus der Bibel*[90]. (Schon in *Mann ist Mann* versucht Galy Gay den Elefanten, der ihn belastet und gefährdet, zu verleugnen, wie Petrus Christum verleugnete: *Ich kenne den Elefanten nicht*[91]. — *Und schau mich nicht an, wie unser Herr den Petrus*, sagt der wortbrüchige Puntila, *ich vertrag kein kleinliches Auf-dem-Wort-Herumreiten*[92].) Am Freitagmorgen dann, als die Hinrichtung unmittelbar bevorsteht und er erfahren hat, wer ihn verriet, erklärt Mackie Messer: *Daß Jenny mich angegeben haben soll, erstaunt mich sehr. Es ist ein deutlicher Beweis dafür, daß die Welt sich gleich bleibt*[93].

Ein aufschlußreiches Wort. Denn wie der Judas-Verrat Jennys, die ja gewissermaßen zu Mackies „Jüngern" gehört, zum Beweise dafür wird, *daß die Welt sich gleich bleibt*, so werden all diese Transpositionen biblischer Geschehnisse in Brechts Dichtung, wie stark im Einzelfall auch immer ihre blasphemische oder parodistische Färbung erscheinen mag, zu Zeugnissen gleich bleibender, von den Verhältnissen zwar modifizierter, im Kern aber unveränderter Verhaltensweisen. Unter der Strahlungskraft des biblischen Modells wandelt sich das vom Theoretiker intendierte basis-bedingte Ereignis zur exemplarischen Begebenheit, gewinnt das Leiden eine unabänderliche, vom Umsturz der gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnisse unbetroffene Gültigkeit.

[87] A.a.O., S. 283.

[88] *Stücke* III, S. 74.

[89] *Stücke* III, S. 80. — In Gay's *Beggar's Opera*, der Vorlage für Brechts Stück, findet sich der Judas-Kuß noch erhalten. Die IV. Szene endet mit den vieldeutigen Worten der Verräterin: *I must and will have a kiss to give my wine a zest. (They take him about the neck, and make signs to Peachum and Constables; who rush in upon him.)* Meint *my wine* den Genuß des Verrats, so schwingt in *a zest* wohl auch die Bedeutung der eigentlichen Würze: der des Judaskusses nämlich, dessen Wiederholung also der Sprecherin durchaus bewußt wäre.

[90] *Stücke* III, S. 82f.

[91] *Stücke* II, S. 241.

[92] *Stücke* IX, S. 154.

[93] *Stücke* III, S. 136.

So wird in der *Mutter Courage* (entstanden 1939) der Schweizerkas von den Katholischen verhaftet und hingerichtet, weil er die ihm anvertraute Regimentskasse nicht herausgeben will; der Unschuldige, der Gute muß leiden. *Solche Fäll, wos einen erwischt, sind in der Religionsgeschicht nicht unbekannt. Ich erinner an die Passion von unserm Herrn und Heiland*, erklärt der Feldprediger und singt das Horenlied vom Leiden Christi[94]. Es endet mit den Worten:

Solches stellen sie uns an
Mit dem Menschensohne.

Menschensohn aber ist hier der Schweizerkas ebenso wie Christus.

Im *Kaukasischen Kreidekreis* schließlich (entstanden 1944/45) wird der Dorfschreiber Azdak von den Wirren eines Aufstandes auf den Richterstuhl gehoben. *Gefälschte Waage* und *gezinktes Recht* sind seine Insignien. Ein bestechlicher, ungerechter Richter — aber ungerecht zu Gunsten der Armen und zu Ungunsten der Besitzenden. Ihn hat *die leere Hand bestochen*[95], und hinter dem befremdlichen Widerspruch einer eindeutig negativen Verhaltensweise der an sich eindeutig positiven dramatischen Figur steht die marxistische These, daß auch die ausgebeutete Schicht, auch die proletarische Klasse mit den Fehlern behaftet sei, die eigentlich die der herrschenden Kapitalistenklasse sind[96], daß der Mensch gut sein soll und will, aber der (veränderungsbedürftige) Gesellschaftszustand das nicht zulasse, denn — *die Verhältnisse, sie sind nicht so*. Der Azdak muß ungerecht, habgierig und unsittlich sein, und dem Zuschauer, der ihn so gerecht und gut wissen möchte, wie es der Figur eigentlich angemessen ist, bleibt nur — die Veränderung dieser Verhältnisse, der *gute Schluß*[97].

Nun geschieht es im Drama, daß bei der Erhebung des Azdak zum Richter die Panzerreiter ihn mit der Purpurrobe des gehängten Vorgängers bekleiden; sie setzen ihm einen umgestülpten Flaschenkorb aufs Haupt und sprechen: *Schaut, was für ein Richter!*[98] Dieser Satz aber, mit dem der Azdak zur Schau gestellt wird, verkörpert nicht allein das deiktische Prinzip der dramatischen Gestaltung.

[94] *Stücke* VII, S. 118f.

[95] *Stücke* X, S. 271. — Hans Mayer (*Die plebejische Tradition*, Sinn und Form, Sonderheft Bertolt Brecht, 1949, hier S. 45) erklärt, der Richter selbst wisse genau, „daß auch das formale Recht parteiisch war, indem es Gesetzgebung der Herrschenden blieb, mit der formalen Struktur allgemeiner überklassenmäßiger Gültigkeit, die es weder besaß noch besitzen konnte". Aber diese Einsicht geht selbst über die Bauernschläue des Azdak hinaus und entstammt einem der dramatischen Figur übergeordneten Bewußtsein.

[96] Vgl. Stalin, *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 294.

[97] Sehr instruktiv für die Auffassung der Moral als basisbedingtes Phänomen ist ein Gleichnis aus dem *Herrn Puntila*. Als dort nämlich dem Matti vorgeworfen wird, er wechsele seine Ansichten wie eine Windfahne, gibt er zur Antwort: *Das ist richtig. Aber es ist nicht gerecht, wenn man von Windfahnen redet, sondern gedankenlos. Sie sind aus Eisen, und was Festeres gibt's nichts, nur fehlt ihnen die feste Grundlag, die einem einen Halt verleiht. Ich hab leider auch nicht dieGrundlag (Er reibt Daumen und Zeigefinger.)* (*Stücke* IX, S. 89).

[98] *Stücke* X, S. 258.

Die Abbildungen müssen, so hat Brecht erklärt, *zurücktreten vor dem Abgebildeten, dem Zusammenleben der Menschen*[99]. Was hier jedoch hinter der Abbildung als Abgebildetes hervortritt, ist nicht die gesellschaftlich-ökonomische Basis, sondern die Szene aus dem Johannes-Evangelium, in der die Kriegsknechte den „König der Juden" mit dem Purpurrock bekleiden, der dem König zukommt, und ihm die Dornenkrone aufs Haupt setzen, in der Pilatus spricht: *Sehet, welch ein Mensch!*

Und so brach er die Gesetze / Wie ein Brot, daß es sie letze, sagt der Sänger von dem ungerechten Richter[100], und die Erinnerung an das Brotbrechen und die Speisung der Fünftausend wacht auf. Als am Ende der Azdak, der im Lande umherzieht, um ein Recht zu sprechen, das dem Volk wie ein Wunder erscheint, seine Verhaftung erwartet, spricht er zu dem Gehilfen, der ihm gefolgt war während seines Wirkens unter den Armen: *Ich bitt dich auf den Knien um Erbarmen, geh jetzt nicht weg, der Speichel rinnt mir heraus. Ich hab Todesfurcht*[101]; die Nacht im Garten von Gethsemane steigt herauf. Wie Christus von den Kriegsknechten, so wird der gefangene Azdak von den Panzerreitern geschlagen, gefoltert, verhöhnt. Und als er mit dem Kreidekreis-Urteil sein Wirken vollendet und seine Lehre, *Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind*, verkündet hat, entschwindet er den Blicken der Menschen. Um seine Gestalt aber zieht sich ein Mythos, eine Legende von der Zeit seines Daseins auf der Erde:

> *das Volk Grusiniens vergaß ihn nicht und gedachte noch*
> *Lange seiner Richterzeit als einer kurzen*
> *Goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit*[102].

Was hat sich ereignet durch die Aufnahme solcher vorgeprägten Worte, Bilder, Szenen? Der Richter Adzak ist in die Rolle eines Heilsbringers versetzt. Sprachliche Assoziationen legen um ihn die Aura einer messianischen Gestalt. Damit aber gewinnt er die Gültigkeit des Exemplarischen, die von keiner Verfremdung mehr abgefangen werden kann. Die Gestalt des Heilsbringers, des Messias, unwandelbar in ihrem Grundbestand, von der Geschichte weder überholt noch überholbar, hebt sich — noch in der blasphemisch 'verunreinigten' und parodistisch eingeschränkten Erscheinungsform des eulenspiegelhaften messianischen Richters — über die Bereiche gesellschaftlich-ökonomischer Basisbedingtheit. Sie verleiht der Szene einen Zuwachs an Wirkungsgewalt, der dramatischen Figur eine Überzeugungskraft, welche die Distanzhaltung des rauchend beobachtenden Zuschauers überwinden. Was in vielen Bereichen der dramatischen Gestaltung Brechts zu erweisen wäre, wird so an den Auswirkungen der sprachlichen Säkularisation in augenfälliger Weise deutlich: gegen

[99] *Kleines Organon, Schriften zum Theater*, S. 173.
[100] *Stücke* X, S. 271.
[101] *Stücke* X, S. 275.
[102] *Stücke* X, S. 300.

das Programm des Theoretikers setzt das dramatische Kunstwerk sich durch und übersteigt die Schranken einer Tendenzdramatik, die in ihrer Wirkungsabsicht aufgeht und sich selber aufhöbe, wenn sie ihr außerdichterisches Ziel erreichte. Hier wie überall, wo die zwielichtige Figur Bertolt Brechts zur Quelle einer Dichtung wird, die als Kunstwerk ihrerseits das von der Geschichte Überholbare übersteigt, will es scheinen, als bediene die Kunst sich auch der widerstrebenden Hände, ja der unreinen Mittel, um ihre reinen Zwecke zu erfüllen.

Miszellen

Parzivals „einvalt“

von

Rainer Gruenter (Köln)

Die folgende Strophe aus dem *Jüngeren Titurel* enthält eine der zahlreichen Anspielungen auf Wolframs *Parzival*, die Conrad Borchling in seiner Göttinger Preisschrift zusammengestellt hat[1].

328 *Wie dem palas wære zem gral und der gezierde,*
des habt ir vor daz mære, wie man da Parcifalen kondiwierde
durch fragen bi dem trurigen wirte,
des in zuhtrich einvalte me danne unbescheidenheit verirte[2].

Der Wortlaut der Strophe darf textkritisch als gesichert angesehen werden. Der Text[3] nach A (Wiener Pergamenthandschrift Nr. 2675) stimmt mit dem Text nach X (Berliner Pergamenthandschrift Nr. 475) bis auf bestimmte dialektbedingte Abweichungen überein[4]. Auch der Wortlaut der übrigen Handschriften, die auf A bezogen sind, bietet keine textkritischen Probleme von Belang, wie die von Wolf verzeichneten Lesarten zu Strophe 328 zeigen.

Auch das Textverständnis stößt hier auf keine nennenswerten Schwierigkeiten. Die vielgliedrige syntaktische Struktur des Satzes, der sich über die ganze Strophe erstreckt, erstaunt bei Albrecht nicht[5]. *des* am Anfang des vierten Langverses ist syntaktisch als Genetiv des auf *fragen* bezogenen Relativpronomens zu verstehen (*verirren* mit Genetiv der Sache = an einer Sache hindern). Der letzte Langvers müßte, wenn wir die Übersetzung der beiden Subjektnomina noch zurückstellen, in wörtlicher Übertragung lauten: an dem (dem Fragen) ihn (*Parcifalen*) *zuhtrich einvalte* mehr als *unbescheidenheit* hinderte.

Conrad Borchling registrierte diese Strophe in der Konkordanztabelle am Schlusse seiner Untersuchung zweimal[6]. Seine Aufmerksamkeit galt dieser Stelle als Beleg für Albrechts extensive Kenntnis der Wolframschen Dichtungen. Doch handelt es sich

[1] *Der „Jüngere Titurel“ und sein Verhältnis zu Wolfram von Eschenbach*, Göttingen 1897, S. 178 u. 179. C. Borchling zählt hier nach der Ausgabe des *Jüngeren Titurel*, die K. A. Hahn in der Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur (Bd. 24), Quedlinburg und Leipzig 1842, herausgegeben hat.

[2] Strophenzählung nach der kritischen Ausgabe von Werner Wolf, *Albrechts von Scharfenberg „Jüngerer Titurel“* (Bd. I, Strophe 1—1957). Nach den ältesten und besten Handschriften kritisch herausgegeben. DTM, Bd. 45. Berlin 1955. Vgl. dazu Hermann Menhardt, AfdA 70, 1957, S. 16—23.

[3] Vgl. die Handschriften-Diskussion in der „Einleitung“ zu W. Wolfs Ausgabe (nach der Siglen-Tabelle, S. CXXVI), S. CIX—CXXXVII, vor allem S. CXXIIff.

[4] Zur Sprache von A vgl. Wolf in seiner Einleitung, S. XLVII—LIII. (Eine systematische Würdigung der Sprache von A stellt Wolf in Aussicht, S. XLVII; vorläufige dialektische Kriterien zusammengestellt auf S. LIII.) Zur Sprache von X (früher von Wolf Y genannt) vgl. W. Wolf, ZfdA 76, 1939, S. 84f. und ‘Einleitung’, S. LXIXff.

[5] Zur Syntax des *Jüngeren Titurel* vgl. C. Borchling, a.a.O., S. 134ff.

[6] Ebda., S. 178ff.

in Strophe 328 (Hahn 300) nicht nur um eine der „überaus häufigen Anspielungen Albrechts auf Personen und Situationen des *Parzival*", sondern um die Deutung einer „Situation", des Verhaltens Parzivals während seines ersten Besuches auf der Gralsburg. Albrecht nimmt hier Stellung zu den psychologischen Motiven, die Parzivals „Schweigen" veranlaßt haben. Wenige Jahrzehnte nach dem Abschluß der *Parzival*-Dichtung Wolframs begegnen wir also bereits einer entschiedenen Äußerung zur „Schuld"-Frage Parzivals, die ja in der Forschung eine eigene Parzival-Psychologie hervorgerufen hat und gewiß zu immer neuen Expertisen anregen wird. Wir nehmen Albrechts Äußerung um so aufmerksamer zur Kenntnis, als uns hier die Möglichkeit geboten wird, die Urteilsbildung eines Mannes zu beobachten, der im gleichen Jahrhundert wie Wolfram lebte, obschon wir nicht meinen, daß dieser historische Vorteil vor allen Nachteilen der an moderner „Schuld"-Problematik geschulten[7] Parzival-Psychologie schützen müßte.

Albrecht traute sich ein authentisches Urteil über die Gedanken, die Wolfram der Parzival-Fabel zugrunde legte, durchaus zu. Bekanntlich ging diese Überzeugung so weit, daß sie nicht der geringste Beweggrund für sein ehrgeiziges Inkognito gewesen sein dürfte, das der Nachwelt, der erst Lachmanns drastisches Verdikt die Augen öffnete[8], die Vermutung nahelegte, Wolfram selbst sei der Dichter des *Jüngeren Titurel*. Gewiß hat Albrecht, gegen Ende seiner Dichtung, die Wolframsche Maske fallen lassen; aber die Gründe dieser Demaskierung[9] haben nichts mit den Gründen zu tun, die es ihm erlaubt scheinen ließen, als Wolfram aufzutreten. Er dichtete ja nicht unter dem Namen Wolframs wie ein anmaßender Plagiator, sondern er sprach im Namen Wolframs, wozu er sich durch seine Bewunderung Wolframs berechtigt fühlte.

Die Paraphrase des Wolframschen *Parzival*anfangs, die *zwivel*-Allegorese Albrechts, mit der er den *Jüngeren Titurel* einleitete und auf die schon Lachmann nachdrücklich hingewiesen hat[10], stellt deutlich heraus, wie entschieden Albrecht, bis zur Identifikation mit Wolfram, über das Wolframsche Erbe verfügte. Er fühlt sich im Besitz der richtigen, der allein zutreffenden *meine* der *Parzival*-Dichtung Wolframs. Er weiß, daß Wolfram es seinem Publikum schwer gemacht hat. Wolframs Sprache ist „dunkel" und *krump*, wie Wolfram selbst seinen Tadlern scherzend eingesteht[11]. Wolframs Lust zu fabulieren hat den bissigen Protest Gotfrids ausgelöst, der ihn zum Märejäger stempelt, der seine Märe von *tiutæren* herumtragen lasse. Albrecht gibt im Namen Wolframs die *glose*, die seine Kritiker nicht finden können, entweder weil sie, wie Gotfrid nicht ohne selbstgefälligen Spott bemerkt[12], die *muoze* nicht haben, in nekromantischen

[7] An Versuchen, das „Schuld"-Problem Parzivals mit den Mitteln mittelalterlicher „Schuld"-Anschauungen zu lösen, fehlt es freilich nicht. Zusammenfassend berichtet darüber P. Wapnewski, *Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität und Form*. Heidelberg 1955, S. 74ff. — Vgl. auch die Erläuterung des „Schuldproblems" im *Parzival*, die neuerdings Margaret Fitzgerald Richey mit allen Annehmlichkeiten, freilich auch allen Vereinfachungen des englischen common sense gegeben hat. *Studies of Wolfram von Eschenbach. With translations in English verse of passages of his poetry*, London 1957, p. 14; p. 63; p. 73—92; vor allem p. 124f., p. 127ff., wo (p. 128) Parzivals „Schweigen" vor Anfortas „well-meaning silence" genannt wird.

[8] Vgl. K. Lachmann, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hrsg. v. K. Müllenhoff, Bd. 1, Berlin 1876, S. 353f.

[9] Vgl. dazu W. Wolf, Einleitung, S. XXVIIf.

[10] *Kleinere Schriften* a.a.O., S. 481ff.

[11] *Willehalm*, 237, 11.

[12] *Tristan und Isold* (Ranke), v. 4683—4690.

Büchern danach zu fahnden, oder weil sie *træge*[13] und borniert sind. Doch Albrecht, in der Maske Wolframs, räumt mit dieser Kritik auf:

ich wil die krumb an allen orten slichten[14].

So ist auch unsere Strophe mit ihrer dezidierten Stellungnahme zum „Schuld"-Problem Parzivals in diesen Vorsatz Albrechts einbezogen. Natürlich handelt es sich hier nur um einen Aspekt, und nicht den wichtigsten, auf das Verhalten Parzivals, das ihn in „Schuld" fallen läßt oder an dem sein „schuldhafter" Zustand erkennbar wird[15]. Doch erscheint uns dieser Teilaspekt wichtig genug, um ihn zu erörtern.

Es besteht kein Zweifel, daß Albrecht die Unterlassung der Frage *bi dem trurigen wirte* in ihrer Wichtigkeit erkannt hat. Die langsame zeitliche Entfaltung der *wîsheit* Parzivals, den Wolfram ja *træclîche wîs*[16] nennt, ist mit solchen Rückschlägen, Verzögerungsereignissen verknüpft, die richtiges Fühlen und besonnenes Denken spastisch lähmen können. Albrecht weiß, daß Parzival *durch fragen*, also wegen der Mitleidsfrage, auf die Gralsburg geführt wurde. Das *fragen* stellt ihn vor eine Probe, die er nicht besteht, weil er sie nicht begreift, und er begreift sie nicht, weil die Vorgänge selbst, die den entscheidenden Augenblick einleiten[17], mit ihrem sinnebetörenden Prunk und ihrer Feierlichkeit, die ebenso berückend[18] wie ehrfurchtgebietend ist, Parzival in seiner allzu pünktlichen, eben „dümmlingshaften" Beobachtung der Vorschriften Gurnemanz' jede Frage nach dem Sinn dieser Vorgänge als vorlaut und taktlos, als *unbescheiden* erscheinen lassen müssen. Die feinere Beklommenheit des Respekts vor den Gralswundern, die Achtung vor Ratschlägen Gurnemanz' gesellen sich zu der *einvalte* Parzivals, um ihn an der entscheidenden Frage zu „verirren".

239, 9 *die rîcheit unt daz wunder grôz:*
durch zuht in vrâgens doch verdrôz.

Wenn ihn im Hause Gurnemanz' noch seine *tumpheit* der Lächerlichkeit preisgab und ihn als *unbescheiden* darstellte, als jemanden, der nicht weiß, was sich gehört, so

[13] *Jüngerer Titurel*, 19, 1a. [14] Ebda., 20, 3.

[15] Wir haben uns mit allen Stellen bekannt zu machen versucht (nach der Hahnschen Ausgabe), die für Albrechts Urteil über das Verhalten Parzivals und Albrechts Verständnis der Problemschichtung der *Parzival*-Dichtung aufschlußreich sein könnten. Hier bieten sich Probleme (z. B. Albrechts Cundrie-Beurteilung) die einer systematischen Lösung zugeführt werden sollten, wenn die *Titurel*-Ausgabe W. Wolfs abgeschlossen vorliegt.

[16] *Parzival* (K. Lachmann), 4, 18. [17] Ebda., 240, 5f.

[18] Sehr einleuchtend bemerkt Margaret Fitzgerald Richey zu den „sinnbetörenden" Vorgängen auf der Gralsburg (a.a.O., p. 128f.): „It may be noted, that in this rigid adherence to one particular precept [Gurnemanz' Frage-Verbot] he [Parzival] hat entirely lost sight of another, which might have saved him, the advice to follow the guidance of his senses:

ir kunnet hœren unde sehen,
entseben unde dræhen:
daz solt iuch witze næhen.

This agrees, in fact, with what Trevrizent afterwards says about Parzival's failure to use the five senses God had given him:

sît got dir fünf sinne lêch,
wie wart dîn triuwe von in bewart!"

will er nun auf die Gralsritter wohlerzogen wirken, und seine *zuht* bringt ihn zu der Erwägung:

239, 14 *waz op mîn wesen hie geschiht*
die mâze als dort pî im [Gurnemanz]?
âne vrâge ich vernim
wiez dirre massenîe stêt.

Albrecht hat diese Stelle wohlgekannt. Er hat auch mit gutem Gehör für Wolframsche Bedeutungsschattierungen das Wort *zuht* im *Parzival*vers 239, 10 nicht überbewertet; er weiß, daß der 'Dümmling', der gerade das Einmaleins ritterlichen Benehmens zu beherrschen beginnt, nicht plötzlich als Muster der höfischen *zuht* alle Takt- und Rücksichtsfragen, die die Gralsgemeinde überdies so verschlüsselt stellt, in der richtigen Weise lösen kann. So verknüpft Albrecht *zuht* mit *einvalte*, um den Zustand Parzivals zu charakterisieren.

Diese Verknüpfung schränkt die übliche Bedeutung beider Wörter ein und vermehrt sie zugleich um eine neue Bedeutung. Was die Grundbedeutung von *zuht* in höfischer Zeit betrifft, so ist die Bestimmung, die das *Mittelhochdeutsche Wörterbuch*[19] im achten Paragraphen des Artikels *zuht* gibt, immer noch maßgeblich. *zuht* ist Anstand, in dem sich Gesinnung und Benehmen decken, wenn auch die Benehmensregeln im Laufe der Zeit das moralische Anliegen, das ihnen zugrundeliegt, zugunsten der ästhetischen Vorzüge, die das gute Benehmen, die gesellschaftliche Sicherheit verleihen, vergessen lassen oder doch nicht ausdrücklich ins Bewußtsein rufen. *zuht* in *Parzival* 239, 10 bezieht sich auf die Anstandslehren, die Gurnemanz seinem *tumben* Zögling nahezubringen suchte, und durch die *einvalte* Parzivals wird diese *zuht* wieder 'moralisiert', mit einer moralischen Haltung verknüpft, die freilich in Gegensatz geraten kann zu jener höflingshaften *zuht*, dem Inbegriff angenehmen, das heißt, geschickten, taktvollen, umsichtigen, weltklugen Benehmens.

einvalte hat hier durchaus nicht die Bedeutung von Einfältigkeit oder auch nur von treuherziger Unberatenheit und Unbeholfenheit. *einvalte* ist sittliche Wohlgeratenheit; sie zeichnet den Charakter ohne Arg und Fehl aus, der noch durch kein Mißtrauen gebrochen wurde, durch keine eigene Schwäche in Zweifel geraten ist. Die *einvalte*, das hat Albrecht an bedeutender Stelle ausgesprochen[20], ist Parzivals Wesen: sie verursacht ebenso seine lebensgefährlichen Irrtümer wie sie ihn zur *sælde* führt. *zuht*, wie sie Gurnemanz lehrte und wie sie Gawan verkörperte, kann, mit der sittlichen Gediegenheit und Entschiedenheit der *einvalte* verknüpft, in die Irre führen.

Genau das ist der Sinn der Albrechtschen Verbindung von *zuhtrich* und *einvalte*. Die *zuht*, die einen Gawan oder Erec in der Situation Parzivals richtig hätte handeln lassen, müßte dem *einvalten* Parzival zum Schaden werden. Sie schadete ihm *me danne unbescheidenheit*. —

Wie haben wir hier nun *unbescheidenheit* zu verstehen? Müssen wir davon ausgehen, daß der Vorwurf der *unbescheidenheit* gegen Parzival vom Publikum (dessen Stellungnahme, über die wir ja nichts wissen, wir vielleicht aus dieser Stelle erschließen könnten) gemacht wurde? Wir wissen wenig über die Gegenstände und den Verlauf der Dis-

[19] Müller-Zarncke III, S. 938.

[20] *Jüngerer Titurel* (Hahn), Str. 5532.

kussionen, die die mittelalterlichen Autoren bei ihrem Publikum hervorgerufen haben. Doch — von Gotfrids Polemik und Wolframs Anspielungen abgesehen — Albrechts Einleitungsstrophen können wir eindeutig entnehmen, daß die Kritik an Wolframs *Parzival* heftig war, und es ist zu vermuten, daß diese Kritik oder doch das intensive Interesse des Publikums auch der Handlungsproblematik des *Parzival* galt. Wir können also nicht ohne weiteres die Vermutung von der Hand weisen, daß Albrecht mit *unbescheidenheit* auf eine kontemporäre *Parzival*-Kritik anspielen wollte, die er nicht billigte.

Oder wollte Albrecht Parzival gegen Cundrie in Schutz nehmen, die diesem nicht wörtlich, aber dem Sinne nach in der gröbsten Weise *unbescheidenheit* (*importunitas*) vorgeworfen hatte? Albrecht kommt einige Male auf diesen Vorfall zu sprechen, auch auf die Folgen der schonungslosen Beschimpfungen, mit denen Cundrie den Unglücksmann überhäuft. Parzivals trotzige Fassungslosigkeit (*nu wil i'm dienst widersagn*[21]), die Parzivals *unbescheidenheit* zu bestätigen scheint, versteht Albrecht besser als manche Wolfram-Philologen:

> *Kintliche zornes dole. im fvgte leit des liez er got engelten.*
> *Einvaltliclichen aller valscheit ane.*
> *Im was niht bezzers kunde. des ward er hoch an selden sunder wane.*[22]

Parzivals *einvalte* ließ ihn auch die öffenliche Entehrung durch Cundrie mit *kintlicher* Heftigkeit empfinden, die sich ungestüm gegen Gott wandte, dem er den Dienst aufsagte. Eindeutig macht Albrecht auch hier die *einvalte* Parzivals, die spröde, die Grenze des Törichten streifende Einfachheit seines rechtlichen Empfindens, für seinen Zweifel an Gott (*wær der gewaldec . . .*[23]) verantwortlich.

Wolfram selbst glaubt in keiner Weise an die Rücksichtslosigkeit, die Cundrie seinem Helden vorwarf: *den rehten valsch het er vermiten* (319, 8). Wolfram nimmt in diesem Zusammenhang noch einmal das *zuht*-Thema auf:

> 319, 4 *waz half in küenes herzen rât*
> *unt wâriu zuht bî manheit?*

Wie Albrecht ist Wolfram der Ansicht, daß *wâriu zuht* Parzival ziert, und daß diese *zuht* und der *rât* eines mutigen Herzens nicht ausreichen, um ihn vor Fehlern zu schützen.

Man könnte also annehmen — wenigstens ist auch diese Möglichkeit nicht völlig von der Hand zu weisen —, daß Albrecht den schweren Vorwurf der *unbescheidenheit* (*importunitas*), den Cundrie erhoben hatte, zurückweisen wollte. Aber hat hier *unbescheidenheit* die Bedeutung von *importunitas* (Rücksichtslosigkeit, Rohheit)? *bescheidenheit* und *unbescheidenheit* haben im Mittelhochdeutschen höchst unsichere Bedeutungsgrenzen, über die Fremdbedeutungen leicht einwandern können, die den Bedeutungskern beider Wörter überlagern oder verdrängen.

bescheidenheit in der mittelhochdeutschen Grundbedeutung ist *ratio*, der „Inbegriff aller richtigen Einsicht in das Verhältnis des Menschen zu Gott und der Welt“[24]. Sie

[21] *Parzival*, 332, 7. [22] Vgl. Anm. 20. [23] *Parzival*, 332, 2.

[24] Vgl. K. Simrock in seinem Vorwort zu: *Freidanks Bescheidenheit. Ein Laienbrevier.* Neudeutsch v. K. S. Stuttgart 1867, S. III.

ist das „intellektuelle Vermögen, zu scheiden, zu unterscheiden“[25]. In der *Moralis philosophia* ist *Prudentia* die Kraft, die *mala a bonis et bona et mala mutuo discernit*[26], ebenfalls *discrecio*, und auch eine spätere lateinische Bearbeitung der *Bescheidenheit* Freidanks übersetzt „Bescheidenheit“ mit *discretio*[27]. *unbescheidenheit* bezeichnet also in der Grundbedeutung die Unfähigkeit, das Richtige vom Unrichtigen unterscheiden zu können. Die mangelnde Urteilskraft, das schlechte Denkvermögen, das entweder durch Trägheit oder durch fehlende Übung und Beratung verursacht wird, muß sich im Verkehr mit Menschen, den Ansprüchen der Gesellschaft gegenüber als moralischer Defekt erweisen. So kann *unbescheidenheit* schon im Mittelhochdeutschen moralische Unzulänglichkeit bedeuten, und die Bedeutungsskala reicht hier von der Unentschiedenheit, Ratlosigkeit bis zur Unüberlegtheit, Unverständigkeit, Ungebührlichkeit, Ungezogenheit, Rücksichtslosigkeit (*importunitas*), ja Ruchlosigkeit.

Die Bedeutungsvarianten von *unbescheidenheit* stellen uns vor das Dilemma, zwischen zwei Begriffsgruppen wählen zu müssen, von denen die eine (Unbedachtheit, Unüberlegtheit, Unverständigkeit) fahrlässiges Verhalten, die andere (Rücksichtslosigkeit) schuldhaftes Verhalten bezeichnet. Wenn wir die Möglichkeit ausschalten — und wir tun dies wohl mit Recht[28] — daß Albrecht mit *unbescheidenheit* auf den Vorwurf der Gralsbotin anspielen und Parzival dagegen in Schutz nehmen wollte, so kann Albrecht unter *unbescheidenheit* nur Unerfahrenheit in Fragen höfischen Benehmens verstehen. So will Albrecht in Strophe 328 sagen, daß Parzival seine Frage nicht aus Unbesonnenheit oder Unerfahrenheit unterließ, sondern im Gegenteil, aus *bescheidenheit*, da ja *zuht*, die Albrecht Parzival expressis verbis zuerkennt, und *bescheidenheit* Begriffe sind, die man eng zusammenstellen wird. Doch die *einvalte* Parzivals irritierte die *bescheidenheit*, die ihn Gurnemanz gelehrt hatte. *einvalte* und *bescheidenheit* Parzivals sind noch nicht harmonisch zusammengeschmolzen, bilden noch keine sittliche Einheit, die den Charakter ausmacht, der sich allein *in dem Strom der Welt* bildet.

Diesen Zustand innerer Unsicherheit zwischen *einvalte* und höfischer Benehmensvorschrift, die Parzival mit der kindlichen Pedanterie der *einvalte* allzu wörtlich nimmt, versucht Albrecht durch das *me danne* auch syntaktisch auszudrücken. Die komparative Relation zwischen den Begriffen *einvalte* und *unbescheidenheit* weist darauf hin, daß Albrecht Parzival zwar nicht für *unbescheiden* hält, aber daß die *bescheidenheit* Parzivals noch nicht auf das Maß seiner sittlichen Persönlichkeit zugeschnitten ist. Diesen Zuschnitt erhält sie erst, als Parzival vor Anfortas tritt und fragt: *œheim, waz wirret dier?*

[25] Vgl. G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*. Schlußband. München 1935, S. 318.

[26] MPL 171, 1011 B.

[27] Vgl. K. Simrocks Übersetzung der *Bescheidenheit*, a.a.O., S. 211.

[28] *unbescheidenheit* im Sinne von „Rücksichtslosigkeit“ besitzt Chrestiens Perceval, der dem kranken Herren der Gralsburg durchaus gefühlsroh antwortet (*Conte del Graal* [A. Hilka], vv. 3107—12).

Aus dem handschriftlichen Nachlaß Christoph Kölers

von

Gerard Kozielek (Wrocław)

Christoph Köler (1602—1658), ein wenig bekannter Dichter aus dem Opitzkreis, wurde in Bunzlau geboren. Während seines Studiums in Straßburg entwickelte er eine rege literarische Tätigkeit und trat als Vertreter der von Opitz reformierten Dichtkunst auf. Nach seiner Rückkehr nach Schlesien erhielt Köler im Jahre 1634 eine Professur am Breslauer Elisabethgymnasium; von 1639 ab bekleidete er auch das Amt eines Bibliothekars an der Bibliothek der Maria-Magdalenen-Kirche.

Da nur ein geringer Teil von Kölers Gedichten zu seinen Lebzeiten gedruckt worden war, geriet der Dichter in Vergessenheit. Sein Name erscheint erst in dem *Findlinge* betitelten Aufsatz im IV. Band des *Weimarischen Jahrbuches für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*, Hannover 1856, S. 150ff. Im Jahre 1864 besprach Friedrich Pfeiffer in den *Schlesischen Provinzialblättern*, Neue Folge, III. Bd., Glogau, S. 30ff. den Nachlaß des Christophorus Colerus; fünf Gedichte brachte Max Rubensohn zum Abdruck (Euphorion, Bd. 1, 1894, S. 293ff.). Am dreihundertsten Geburtstag Kölers erschien als fünftes Heft der *Mittheilungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek zu Breslau* die Arbeit von Max Hippe: *Christoph Köler, ein schlesischer Dichter des siebzehnten Jahrhunderts*, Breslau 1902. Den Inhalt bilden der auf umfangreiche Quellenstudien begründete Lebenslauf Kölers sowie eine Auswahl seiner deutschen Gedichte. Auf Köler als Anakreontiker wies Helmut Lischner hin im Rahmen seiner Dissertation *Die Anakreontik in der deutschen weltlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Sprottau i. Schl. 1932, S. 37ff.

Die hier erstmalig veröffentlichten Gedichte stammen mit Ausnahme der *Grabschrifft* aus der Handschrift M 1568, die in der Universitätsbibliothek zu Wrocław (Breslau) aufbewahrt wird. Sie rühren größtenteils aus Kölers Studentenzeit her, wovon sowohl die Thematik als auch einige Daten zeugen. Ich lasse eine kurze Beschreibung des Bändchens folgen: Klein-Oktav. Auf dem Vorderdeckel des lederüberzogenen Einbandes sind der Titel „Schreibkalender", das Wappen der Stadt Breslau und die Jahreszahl 1586 eingepreßt. Das Vorsatzblatt trägt von Kölers Hand den Vermerk: CHRISTOPHORI COLERI Teutsche POEMATA. Danach folgt ein Blatt mit dem gedruckten Titel; auf der Rückseite desselben das Breslauer Wappen mit der Aufschrift SENATVS POPVLVSQVE WRATISLAVIENSIS 1574. Die Blätter sind paginiert. Auf einigen Seiten nahm der erste Besitzer, ein Breslauer Schöppenschreiber, kurze Eintragungen vor. Kölers Gedichte, von denen ein Teil (fol. 34a bis 37a und fol. 39a bis 54b) von einer fremden Hand eingeschrieben wurde, füllen den übrigen Platz aus. (Eine ausführliche Beschreibung der Handschrift gibt M. Hippe auf S. 235f.)

Die *Grabschrifft* bildet den Schluß des Aufsatzes *Narratoria Epistola, quam in Europa hinc et inde obtigerunt* aus der Handschrift M 1462 (Universitätsbibliothek zu Wrocław). Das aus dem Jahre 1653 stammende Gedicht stellt eine Nachdichtung dar, denn, wie Köler bemerkt, *sol ein Polnischer Poet diese Grabschrifft geschrieben haben.* Ihr Held ist der älteste Sohn des berühmten Kosakenhetmans Bohdan Chmielnicki, Tymosz (1632—1652), der am 12. September 1652 in der Schlacht bei Suczawa verwundet

wurde und einige Tage darauf seinen Verletzungen erlegen ist. Die Handschrift M 1462 ist ein Schreibkalender für das Jahr 1593. Seite 1 und 2 zeigen Eintragungen einer fremden Hand. Die größtenteils rechtswissenschaftlichen und geschichtlichen Abhandlungen in deutscher und lateinischer Sprache auf den folgenden nicht numerierten Seiten rühren von Kölers Hand her. Die letzten drei Blätter sind unbeschriftet.

Aus der willkürlichen Anordnung der Gedichte, gewissen metrischen Unvollkommenheiten, verschiedenen Abkürzungen und der nachlässigen Schreibweise ist zu folgern, daß diese Gedichte noch nicht für den Druck bestimmt waren. Bei ihrer Wiedergabe wurde Kölers Orthographie und Interpunktion grundsätzlich beibehalten; oft gebrauchte Abkürzungen wurden aufgelöst. Abweichungen von der Handschrift sind in den Anmerkungen verzeichnet.

(fol. 30a) *Epigramma*

Die ware lieb ist dieses lebens leben,
Das vnserm hertz kan vnterhaltung geben.
Der rote mund hat[1] *guten süßen wein,*
Daraus dem andern wird die seel geschencket ein.

(fol. 30b) *Sonnet an h. David Höscheln*[2]

Eß fiel die gantze nacht ein vnaufhörlich regen,
Des rauhen Nordes sauß gewaltsam ausanbließ:
Kein stern noch mondenschein sich durch[3] *wolcken sehen ließ.*

Alsbald Aurora nur sich hat heraus gegeben[4].
Alsbald der regen auch vnd Nord sich müßen legen.
Die sonne bald darauf auch ihre roße hieß,
Zu ihrem wagen gehn, vnd hübsch die welt abrieß.

Es giebt vns dieser tag besonders zu erwegen.
Weil lustig überal der Abend vnd der Ost,
Daß man ihn bringe zu in frewd vnd lauter lust.
Nun wol, herr David wol, laßt alles stehn vnd liegen,

Auf das ihr ohne leid mögt ewer selber sein,
Vnd lustig trincken auß viel newen Reinschen wein,
Vnd ewrem tage so thun bräuchlich ein geweihen.

(fol. 32b) *Rondeau*[5]

Zum dritten mal laß ich die knaben singen,
Kom Hymen, kom, biß nach Schlafhausen klingen,
Komm Hymen kom, kom, kom, kom singen Sie,

[1] dahinter gestrichen *wird*

[2] David Höschel, Sohn des Rektors und Bibliothekars am St. Annengymnasium zu Augsburg David Höschel, 1556—1617.

[3] *durchs* mit gestrichenem *s*; dahinter gestrichen *ge*

[4] darüber gestrichen *Alsbald der regen auch vnd Nord sich müßen legen,*

[5] davor gestrichen *Sonnet*

(fol. 33a) *Die Venus ist mit ihrem Sohn allhie,*
Wil ihren lohn vor die gehabte müh,

Vmb meinen krantz mit junger[6] *pursche springen,*
Ich Jungfrawschafft wie winterrose blüh,
Weil sie mich fort noch ausgejaget ie,
Wil Venus mich mit vollen blättern bringen.
Zum dritten mal.

Drey sollen sein, von allen guten dingen,
Vielleicht wird nur mein Eipffer wol gelingen,
Das wann ich nun in[7] *liebes glut verblüh,*
Zu lauter asch ich nichts bin morgen früh,
Nur das aus mir ein rößlein mag verjüngen
Zum dritten mal.

(fol. 33b) *Epigramma*
Was wil ich doch dem meer vnd winden mich vertrawen,
Da zwischen leben ist vnd todt ein quere hand
Biß daß die sonne färbt ins schwartze Morenland
Mich nach dem tewren Gott[8] *daselbsten vmbzuschawen.*

Mein Allerliebster schatz, die Zierde der Jungfrawen,
Ist güldener als gold die Venus selber liebt,
Vnd ihr an schöner form gar gern den vorzug giebt.
Auf diesen edlen schatz kan ich gar füglich bawen.

(fol. 57b) *Grabschrifft eines Boten*
Lieber Leser, sieh wie wir sein verirrt,
Vnd in vnserm wandel gantz verwirrt[9],
Der allhier liegt, ist herumb gereist;
Niemand als der todt ihn heim geweist.

(fol. 57b) *Sonnet*
Ihr gärte[10], *thal vnd berg ihr felder vnd ihr awen,*
Ihr wälder, waßerquell vnd du gemalte welt
Die vns der schöne lentz so künstlich vorgestellt,
Die blumen fallen ab, das graß wird abgehawen —
(fol. 58a) *Die saat zur sichel naht, die beume kan man schawen*
Wie sie ihr haar gelegt, das waßer trucknet ein,
Nichts ist hier auf der welt das ewig könte sein.
So dürffen wir auch nicht auf vnser leben trawen,
Der[11] *todt der suchet vns, wir sterben weil wir sein,*

[6] dahinter gestrichen *purpur*
[7] dahinter gestrichen *heißer*
[8] *kott*
[9] *verirrt* mit darübergeschriebenem *w*
[10] ursprünglich *gärt,*
[11] *Wer*

Eß ist der beste rath das wir darein vns geben,
Vnd sehen auf das ziel das vns Gott hat bestimpt
Vnd vns die kranckheit fängt, der todt von hinnen nimpt
Der ist der beste mann der nicht wil widerstreben.

(fol. 58a) *Carmen*

Wie wann der scharffe Nord so grawsam hergepfiffen,
Das meer sich schwellet auf vnd setzet zu den schiffen,
Da gehet an die not, wann alles senken wil,

Vnd wann nun beydes todt vnd leben zwischen bretten,
Da können wir dann wol vor Gottes augen treten
Vnd beten das ein zehr den andern zehren schlägt,
Biß sich des Nordes sauß, vnd waßers flut gelegt.

So wann das schifflein Gotts der feinde stürm wil fellen
Vnd gantz zerscheitern wil von großen meeres wellen
(fol. 58b) *Wann Babilones heer der Bapf vnd hellen port*
Ausleschen wollen gantz das klare Gotteswort.

So ist ein gut gebett der spieß der schildt vnd dägen,
Damit man sie allein kan gantz darnider legen.
Den himmel macht es auf, Gott siehet auf vns zu
Das vns der feinde heer mus laßen wol zu ruh.

Es hat in einer nacht den Sancherib geschlagen
Ein Engel durch das schwerd. Eß kunten auch verjagen
Das volck von Israel der Ammoriter schaar
Die mit dem Gottes Volck' allzeit im streite war.

Drumb du o starcker Gott beschütze deinen hauffen,
Der vmb dein liebes wort mus ins elende lauffen.

(fol. 59a) *An den Cupido*

Schaw Amor, schaw wie fein die knaben wißen,
Die schnellen pfeil vom bogen abzuschießen,
Du kanst eß nicht allein, ihr sein gar viel
Die wißen wol zu treffen an das ziel.

Ich globe dir, wie[12] *sie sich so gefunden*
In diese kunst, wirstu nicht viel verwunden,
Eß dienet dir zu lauter spott vnd hohn[13],
Wo du nicht schad von ihnen trägst davon.

(fol. 59a) *An der liebsten Bildnis*

So ist die Chrysia, so ist das haar, die wangen,
Die stirne[14]*, so der mund, der hals die mich gefangen*

[12] dahinter gestrichen *sich*
[13] *spott vnd hohn*
[14] ursprünglich *augen*

(fol. 59b) *Vnd wann der künstler hett die augen können malen,*
So könte niemand nicht ansehn des lichtes stralen.

(fol. 59b) *Sonnet*
Seht wie die Mägdelein im spiegel sich beschawen
Die doch sich wollen sehn, durch eines glases licht,
Die aber sein zu feld vnd nicht so abgericht
Die gehn zu einem brunn auf einer grünen awen.

Du himmelsschöne Nimph, vnd Sonne der Jungfrawen,
Wo wiltu stellen dir recht für dein angesicht?
Dein klarer augen glantz die spiegel alle bricht,

Beliebt dir aber dich zu sehn, vnd alles das[15],
Was dir kein spiegel zeigt, so schaw dein fewer glaß.
Eß ist o werther schatz das lieb vnd zucht geheutert,

Geliebet dir ein brunn besieh dein thränen quell
Da wird dein augenbild herfür erscheinen hell,
Das in des liebsten glaß iemehr vnd mehr sich leutert.

(fol. 60b) *Ode*
Ich empfinde große schmertzen,
Weil ihr vnverhofft von hier,
Heim verreiset weit von mir,
Ja ich[16] *hitze sehr im hertzen*
Dann der brandt schlägt in die wunde
Kan gantz weder tag noch nacht
Ruhig sein, noch eine stunde.

Wie sich eine nicht versinnet,
Wann ihr liebster schatz vnd licht,
Kompt aus ihrem angesicht,
Sie weis nicht was sie beginnet.
Gehet wie ein schein anher,
Vnd macht gantz die augen leer,
Wann sie thränen mild' erzwinget.

Nun wie sol mans aber machen,
Weil eß doch geschehen mus,
Lauffen nicht den schnellen fuß
Aller menschen thun vnd sachen,
Die der weise Gott verhenget?
Wer da anders gehen wil,
Alß ihm stecket mus vnd ziel,
In sein eigen garn sich fänget.

[15] ursprünglich *glantz*

[16] dahinter gestrichen *bin*

(fol. 61a) *Weil ihr habt befehl von oben,*
Ey so ziehet immer hin,
Ewer wolverdient gewien,
Bleibt euch allzeit vnverschoben.
Dann ihr werdet itzt gewehret
In das liebe Vaterland
Weil eß würde sein bekandt
Hat[17] *vorlengst euch heimbegehret.*

Zieht [,] der lentz hat ausgespreitet
Der gekrönten blumen schaar,
Vnd so vieler Vögel paar,
Euch mit singen fort begleitet.
Alle lust ist itzt vermischet,
Vnd die sinnen werden sehr,
Das gesicht, geruch, gehör,
Vnd geschmack vnd fühl'n erfrischet.

Mit dem leibe zieht, verbleibet
Mit dem sinne bey vns hier,
Vnd zum zeugnis für vnd für,
Das die freundschafft dawre, schreibet:
Dann in brieffe[18] *kan man stecken*
Was in absein ewig gilt,
(fol. 61b) *Des gemütes edles bildt,*
Vnd viel trost auch kan erwecken;

Wie die sonne, wann sie fähret
Auff den Abend in das Meer,
Vor dem großen sternenheer,
Vnd des mondes schein gewehret.
Wie wir absehn häuffig schißen
Schnell die offenbahre see,
Die doch wider in die höh,
Eh man dargesehen[19]*, fließen.*

Nun wir können nicht von sammen,
Die wir eine seele sein,
In der zweien leiber schrein,
Vmb vnd vmb beringt mit flammen,
Ja die freundschafft wird nicht leschen,
Die da nehret trewligkeit,
Vnd verstercket lange zeit,
Wann wir werden schon zur eschen.

[17] anstelle eines gestrichenen unleserlichen Wortes
[18] *brieff*
[19] *dargesehn*

(fol. 61 b) *Epithalamium*

(fol. 62 a) *O selig ist der mensch der ihm bekandt kan machen*
Jedwedes dinges art, beschaffenheit, vrsachen,
So die Natur verbirgt, wie allsampt Element
Vneinig eines sein, des himmels firmament

Stets übe seinen gang: woher sich an der sonnen
Vnd in des Monden schein ein finsternis entsponnen,
Wannher sich sehen läßt ein straußiger Comet,
Der fürsten todtes Gott, vnd trawriger Prophet.

Wannher der winde stürm so vngestümig sausen,
Des grimmen Meeresflut, vnd hohe wellen brausen,
Warumb vnd wohinnab des meereswaßer fleußt,
Vnd trucknen sand läßt stehn, vnd wieder rückwerts scheust.

Wannher die erde bebt. Warumb die sonne brächte
Im sommer langen tag im Winter kurtze nächte.
So weit wird die Natur von weisen noch[20] *erkündt,*
So weit man vrsach noch vnd eigenschafften findt.

Noch ein geheimes werck hat die Natur vergraben,
In tieffer erden schlund, daran sie alle gaben,
Vnd sinnen angewandt, ein wunderbar geschöpff,
An welches sich gemacht so hochgeflogne köpff,

(fol. 62 b) *Vnd doch ergründet nicht. Eß ist Magnet vnd eisen*
Die aneinander sein, vnd beyd' einander speisen
Dann[21] *daß nur eisen nehrt. der treffliche magnet*
Wie der vnd jenem wol in keinem wege steht.

Sie liegen alle beyd in einer Mutter leibe,
Ja sie zwey eine seel, mit mann zu seinem weibe;
Eins reißt aufs andre zu, vnd wil vom andern nicht,
Ist eines ie zu schwach, das ander giebt gewicht.

Magnet nicht so magnet, so liebt nicht eisen eisen,
Alß der das, vnd das den; die liebe so beweisen
Vnd sich vmbfangen stets. Magnet das eisen drückt,
Vnd zeucht aus seine kraft, das eisen gleichfals lockt

Den willigen Magnet. ist eines krafft verstecket,
Vnd leget halber todt, das ander es erwecket,
Heilt[21] *geist vnd leben mit. Daß eß nun dieses hatt,*
So giebt eß wieder hin vnd bleibt doch immer satt.

[20] dahinter gestrichenes unleserliches Wort [21] davor eine Klammer
[22] davor ein +-Zeichen

(fol. 63a) *Carmen*

Der mund warheit vns befilet zu vergeben,
Dem Nechsten seine schuld vnd ärgerliches leben,
So wil er wiederumb erlaßen vnsre schuldt.
Vnd vns auch nehmen an in seine gnad vnd huld.

Wer seinem bruder nicht verzeihet die[23] *gebrechen,*
Des eifer wil auch Gott mit ernster strafe rächen,
Nicht hören sein gebett, den himmel schlißen zu,
In seiner todes angst nicht laßen haben ruh.

(fol. 63a) *Epigramma*

Eß fragte einer mich, wie eß doch immer käme,
Das mancher winterszeit ein weib so gerne nehme.
Ich gab zur Antwort ihm, ie größer ist der frost
Je größer ist die brunst zu pflegen liebeslust.

(fol. 71b) *Grabschrifft auf das Brautbett*

Eß liegen hier ein paar in diesem bett begraben,
Die ihren frischen geist der Jungfrawschaft aufgaben,
Eß war bestimte zeit das man guttwillig starb
Damit das leben nicht elendiglich verdarb.

Sie machten sich gefaßt, befahlen Venus henden[24]*,*
Die seele sampt dem geist daß sie doch wolte enden
Des süßen todes angst. Sie thaten sanfte zu
Die naßen äugelein vnd wolten nun zur ruh[25]*,*

Vnd zu dem sanften todt. Die Venus thäte lachen
Auch über diesem noch. Der Hymen wolte machen
Aufs bette diese schrifft. hier liegen ihrer zwey.
Vnd warten auf den tag biß ihrer werden drey

Von todten aufferstehn. Drumb die ihr überlebet
Seht das ihr dermaleinst den geist auch so aufgebet,
Doch darf es dieses nicht, weil dieser tod gemein,
Nichts kan wolfeiler auch alß diese seelen sein.

(fol. 116b) *Von der lerche*

O königin der luft, Princeßin deines gleichen,
Die du vor anderen[26] *durch flügelschwinge reichen,*
Biß an das sternenfeld. O feldliebhaberin
Erheb doch deine stimm, laß fliegen deinen sinn,

[23] kann auch *den* heißen
[24] *heden*
[25] *rhu*
[26] *andern*

O kleines vöglein schlag auf deiner zungen seiten,
Laß sehen ob du kanst das[27] *vnmal*[28] *von mir leiten.*
Ich bin itzund nicht mein, Ich Köler suche mich.
Den gestern (Amor ach!) mein liebste nam in sich.

Nun wol ich höre nun, wie du doch wirst erzwingen
Dein süßes liedelein, davon mir wird entspringen
Der sorgen schwere last: dein dir, dir dir erschal,
Dir Gott dir dancken wir, das thöne berg vnd thal.

(fol. 117 a) *Ach wol hat dieses liedelein mein kümmernis gestillet*
Nun ist mein reiner sinn mit frewdigkeit erfüllet,
Mein hertz ist mir so leicht, ich schwinge mich hinauf,
Von dieser erden pfad biß an der sonnen lauff.

Grabschrifft[29]
Allhier Chmilinsky liegt ein[30] *frecher held entsproßen,*
Vnd deßen Vaters Sohn, der gar viel renck' vnd possen
Den Polen mitgespielt: Auf welchen hat
Der[31] *Vater seinen trost gesetzt*[32]*, Wann er nur nicht gewetzt*

Den Sebel wieders Reich, vnd mehr vor das gefochten,
So würde billich ihm der lorber[33] *krantz geflochten.*
Weil er das nicht gethan, so sey der Welt bekandt:
Chmilinsky hat verfolgt sein eigen Vaterland[34]*.*

[27] undeutlich
[28] ursprünglich *das vertrawren*
[29] ohne Titel
[30] dahinter gestrichen *held*
[31] fehlt in der Hs.
[32] ursprünglich *Auf dehn der Vater hat gesetzt,*
Die höchste zuversicht:
[33] ursprünglich *Ehren*
[34] lateinischer Text der *Grabschrifft:*

Sanguine Russorum erectus[a] *Chmilinscius heros,*
Filius[b] *ille tui, terra Polona, Martis,*[c]
Heic situs est, patrij turbator cum Patre regni,
Aeolus, et magni spes generosa Patris.
Quod si pro patria gessisset fortiter arma,
Victori merito laurea digna foret.
Sed quoniam contra patriam . . .[d] *stringeret*[e] *ensemi*
Audiat hic patriae trux Catilina suae.

[a] *eretus* — [b] dahinter gestrichen *hei* — [c] *Mart,* — [d] unleserlich; drei gestrichene Worte — [e] *stringerit*

Besprechungen

Kunigunde Büse, Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung. Michael Triltsch Verlag. Düsseldorf 1956. 211 S. 8°.

In der religiösen Barockliteratur Deutschlands nimmt die Mariendichtung breiten Raum ein. Die Vielfältigkeit dieser bisher nur in Einzeluntersuchungen, aber noch nicht im Zusammenhang erfaßten Dichtung zu erschließen und sie auf ihre „künstlerisch-formale Struktur und das zugehörige Marienbild hin auszuwerten" (S. 12, A. 8), bestimmt Büse als die Aufgabe ihrer Arbeit.

Ausgehend von den theoretischen Ausführungen Birkens über religiöse Dichtung in der *Redebind- und Dichtkunst* deutet Verf. in der Einleitung (S. 7—12) die barocke Mariendichtung als theologische Dichtung im doppelten Sinn: „Sie ist theologisch in ihrer Sinngebung und Zielsetzung, weil sie im Geiste Marias zur Ehre und Verherrlichung Gottes gesungen wird, und sie ist theologisch in ihrer Grundstruktur, weil sie den mariologischen Stoff, der als Schrifttext, Dogma, Liturgie und Legende überliefert ist, zur Grundlage sprachlich-künstlerischer Gestaltung macht, um Gleichnis und Hinweis auf das Göttliche und Ewige zu sein" (S. 10).

Vier Grundformen des barocken literarischen Marienbildes stellt Büse heraus, da die in dem ersten Kapitel behandelte Marienauffassung in den Kirchenliedern beider Konfessionen (S. 13 bis 22) noch weitgehend vorliterarisch bleibt. Zunächst behandelt sie das Marienbild in der süddeutschen katholischen Volksdichtung bei Prokop von Templin, Johannes Kuen und Laurentius von Schnüffis (S. 23—42) und hebt an sehr geschickt durchgeführten Einzelinterpretationen die moralistisch-rationalistische Tendenz dieser Dichtung hervor. Maria ist für diese Dichter die *virgo sancta*, das Bild der Tugendvollkommenheit, mit nichts Irdischem zu vergleichen. Das wird in ihren Dichtungen lehrhaft breit entwickelt und so die Aufforderung, sie zu verehren und ihr nachzustreben, begründet.

Die zweite Grundform des barocken Marienbildes entwickelt die Verf. an der protestantischen Kunstdichtung der Fleming, Scultetus, Dach, Basse, Opitz, Klaj, Harsdörffer, A. Gryphius (S. 43—78). Sie kann sich hier nicht auf große zyklische Mariendichtungen wie bei der süddeutschen katholischen Volksdichtung stützen, da protestantische Mariendichtung „nur spärlich im größeren Zusammenhang ihrer geistlichen episch-didaktischen Poesie" (S. 43) auftritt. So deutet sie die protestantische Passions- und Weihnachtsdichtung im Hinblick auf das darin zum Ausdruck kommende Marienbild und findet trotz mancher Gemeinsamkeit mit der katholischen Tradition die andächtige Betrachtung Marias als der Magd, Mutter und Braut Gottes vorherrschend. In subjektiv-gefühlshafter Durchdringung wird das Marienbild vermenschlicht und verinnerlicht, erfährt aber auch zugleich Ausweitung „ins Allgemeingültige objektiver Heilswahrheiten" (S. 43) und dient so zur Lehre, Erbauung und Anleitung des einzelnen Gläubigen.

In einen anderen Bereich verweisen die Marienlieder Johann Schefflers und der deutschsprachlichen Jesuitendichtung Spees und Christelius' (S. 79—92). Hier prägt sich deutlich der Einfluß der altkirchlichen und spiritualistischen Mystik aus. Verf. hebt besonders Böhmes Anteil (S. 84f.) hervor. Doch betont sie zu Recht, wie in der Folgezeit die „affektgesteigerte mystische Liebesinbrunst ... ins Lehrhaft-Moralische abgebogen und abgeflacht wird" (S. 90). Dieser „Absinkeprozeß" läßt sich auch in der deutschsprachlichen jesuitischen Lyrik des Dominikus Nugent (*Himmlische Nachtigall*, Köln 1675) nachweisen, den die Verf. nicht berücksichtigt. Neben die mystische Grundstimmung der Marienlieder Schefflers, die Maria als Vorbild hinstellen für die zur *unio mystica* strebende Seele, tritt seine Auffassung Mariens als *regina coeli et terrae*, die das zentrale Thema der jesuitischen Mariendichtung ist.

Dieser Grundform widmet die Verf. das fünfte und ausführlichste Kapitel des ganzen Buches (S. 93—145). Sie untersucht hier die Ausprägungen des Marienbildes in der jesuitischen Lyrik bei Pontanus, Balde, Bidermann und Avancini und läßt die mehr kämpferisch-missionarische, zeitgebundene jesuitische Marienauffassung deutlich werden im Vergleich mit den mehr kontempla-

tiven, auf das Ewige gerichteten Marienoden des Benediktiners Rettenbacher (S. 111ff.). Auch im Drama der Jesuiten, das Verf. in Heilsdrama, Bekehrungs- und Heiligendrama, Weihe- und Festspiel unterteilt, findet sie die Verherrlichung Mariens als Himmelskönigin und Mutter der Barmherzigkeit vorherrschend, zugleich aber auch, wie die *propaganda fidei* der Jesuiten das *regina coeli*-Bild missionarisch auswertet und in prunkvoller Schaustellung in den Dienst der Gegenreformation stellt. Eine annalistische Übersicht über das Mariendrama der Jesuiten von 1582 bis 1717, die Verf. im Anhang (S. 155—158) bringt, ergänzt ihre Ausführungen über das Marienbild in der jesuitischen Dramatik.

Fehler begegnen vor allem in der ersten Hälfte der Arbeit. So ist zu S. 10, A. 6, zu bemerken, daß nicht nur Birken die Abschaffung der „heidnischen" Mythologie verlangte, sondern diese theoretische Ablehnung in der Dichtungstheorie des 17. Jahrhunderts zu einem Topos geworden ist[1]. Gewöhnlich bleibt es in der religiösen Dichtung bei einer Umdeutung des antiken Mythos ins Christliche. Die Nichtbeachtung der Mythologie in den Dichtungen, etwa bei Prokop von Templin und Isaac von Ochsenfurt[2], bleibt eine Ausnahme. Die Interpretation der „höfischen" Mariendichtung Kuens, die ein höfisch differenziertes Marienbild ausbildet, „das insofern ‚höfisch' genannt werden kann, als es aus einer Dichtung ersteht, die die gesellschaftlichen Formen höfischer Galanterie und Repräsentation auf die dichterischen Formen fiktiv-figuraler Verhüllung und Einkleidung überträgt" (S. 25), überzeugt trotz der einschränkenden Anmerkung 10 auf S. 26 nicht. Kuens Dichtung bleibt mehr volkstümliche Bauerndichtung als höfische Poesie. Die „höfische Einkleidung" resultiert nicht aus dem Denken in einer höfischen Vorstellungswelt. Vielmehr benutzt Kuen traditionelles Wortgut, das seit Dionysius Areopagita mit seinen Vorstellungen von der *coelestis hierarchia* in der religiösen Literatur üblich ist. Auch der Einfluß der Litaneien bleibt zu berücksichtigen. Die Einwirkung des Höfischen auf die süddeutsche katholische Volksdichtung der Barockzeit ist noch nicht geklärt[3]. Die erste Auflage von Kuens *Marianum Epithalamium* enthält nicht, wie Verf. S. 162 u. S. 163 angibt, das *Rosetum Marianum* und das *Diadema Marianum*. Diese beiden Marienzyklen wurden erst der vierten Auflage des *Marianum Epithalamium* von 1644 hinzugefügt, das in zum Teil sprachlich überarbeiteter Gestalt 1659, und nicht wie Verf. S. 151 angibt, 1669 in fünfter Auflage erschien. In den Literaturangaben zu Kuen fehlt der sehr aufschlußreiche Aufsatz von Faber du Faur[4]. Verf. versäumt auch, S. 31ff. auf die engen, sogar persönlichen Beziehungen Kuens zu Prokop von Templin hinzuweisen[5], die zeigen, daß ihre Dichtungen aus derselben Grundvorstellung leben. Baldes deutschsprachliche Mariendichtung, die weitgehend von Kuen beeinflußt ist, hätte hier noch zum mindesten erwähnt werden müssen[6]. S. 34 meint Verf. mit dem *Miranten* den *Philotheus* des Laurentius von Schnüffis, der

[1] Vgl. schon Max Freiherr von Waldberg, *Die galante Lyrik*, Straßburg 1885, S. 97. Viele andere Belegstellen lassen sich anführen.

[2] In der Vorrede zu den *Marianischen Ehren-Titlen* (Würzburg 1703), der umfangreichsten Paraphrase zu den Anrufungen der Lauretanischen Litanei, die ich kenne, begründet überdies Isaac von Ochsenfurt ausführlich seine Ablehnung der Mythologie. Verf. erwähnt diese Mariendichtung nicht.

[3] Zwar bezieht sich Günther Müller in: Hans Naumann / Günther Müller, *Höfische Kultur*, Halle 1929, S. 90f., S. 98—101, S. 127—131 u.ö. weitgehend auch auf die süddeutsche Barockliteratur. Doch liegt die Behandlung dieser Sonderfrage nicht im Bereich seiner Untersuchung.

[4] Curt von Faber du Faur, *Johann Khuen*, PMLA, Vol. LXIV, 1949, S. 746—770.

[5] So entlehnt Prokop von Templin der Lyrik Kuens für seine Liedersammlung *Hertzen-Frewd und Seelen-Trost* (1660/61) Liedanfänge, Verse, ja sogar wenig oder gar nicht geänderte Strophen. Kuen begrüßt den Kapuzinerdichter mit Ehrengedichten, die Prokops Predigtwerken, dem *Lignum Vitae* (1665) und dem *Adventuale* (1666), vorangestellt sind.

[6] Kuen war mit Balde befreundet. Vgl. Baldes *Lyrica* III 32 und das Kuen gewidmete sechste Buch der *Silvae*. Das Anagramm Joannes Tarandra wurde schon von Georg Westermayer, *Johannes Kuen, ein Zeit- und Kunstgenosse Friedrich Spee's*, Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, Bd. 74, S. 10, gelöst: *Joannes ad antra* (Johannes Kuen). So überlegen auch Balde in der neulateinischen Lyrik ist, so abhängig zeigt er sich in allen seinen deutschen Dichtungen von Kuens Poesie.

1665, nicht 1655 in erster Auflage erschien. Der *Mirant* bezeichnet gewöhnlich die zweite Fassung dieser Selbstbiographie, die 1689 zum ersten Male veröffentlicht wurde. Die Ausgabe des *Mirantischen Flötleins* von 1695 ist nicht, wie S. 35 A. 3 angegeben, die dritte, sondern die vierte oder fünfte Auflage (1. Auflage 1682, dann 1686, 1689?, 1694). Die erste Strophe in der Elegie III 10 der *Mayen-Pfeiff* des Laurentius von Schnüffis ist die Vorlage für die erste Strophe des heute noch bekannten Marienliedes *Wunderschön prächtige*. Der Mirant benutzt hier kein Kirchenlied als Vorlage für seine Elegie, wie Verf. S. 42 annimmt, so daß von einer „naiven Abhängigkeit vom Kirchenlied" nicht die Rede sein kann[7]. In dem ganzen Werk des Laurentius von Schnüffis läßt sich eine direkte Abhängigkeit vom Kirchenlied nicht feststellen. Bei Stellenangaben aus des Miranten Gebetbuch *Violfärbige Himmelstulipan* (S. 42 A. 16), das Verf. in der Auflage Einsiedeln 1796 (!) benutzt, sind nicht nur mögliche Änderungen durch das späte 18. Jahrhundert zu beachten, sondern es muß auch darauf hingewiesen werden, daß Laurentius von Schnüffis mit der *Himmelstulipan* lediglich das ältere Gebetbuch *Cornucopiae* umarbeitet und mit seinen und anderer Dichtungen und Gebeten ergänzt[8]. Ob das Buch in dieser überarbeiteten Gestalt 1699 in erster Auflage erschien, läßt sich nicht bestätigen. Sicher ist nur, daß es am 26. Juli 1699 approbiert wurde. Vor der Benutzung der oft herangezogenen deutschen Ausgabe der Schriften Drexels (vgl. in den Anmerkungen zu den S. 26, 31, 34, 37, 38 u.ö.) ist zu prüfen, ob nicht Umgestaltungen des Übersetzers vorliegen; denn Drexel hat selbst nur den *Tugendtspiegel* (München 1636) in deutscher Sprache verfaßt. Eine deutsche Ausgabe der Schriften Drexels aus dem Jahre 1622 existiert überdies nicht. Verf. meint wohl S. 144 die deutsche Ausgabe Würzburg 1662. Zu dem barocken Marienbild der süddeutschen Katholiken hätten die ganz auf Maria bezogene Passionsdichtung des Theobaldus von Konstanz sowie die aus Volks- und Kirchenlied und mittelalterlichem Erbauungsschrifttum lebende *Philomela Mariana* (Zug 1713) des Mauritius von Menzingen noch manche Ergänzungen geben können[9]. Bei der Besprechung von Klajs Marienbild (S. 63—69) fehlt eine Anmerkung, die auf die schon von Franz erörterte Abhängigkeit von Baldes Lyrik hinweist[10]. Überhaupt sind Verbindungen zur katholischen süddeutschen Literatur des Barock bei dem Nürnberger Dichterkreis stärker als bei den schlesischen und norddeutschen protestantischen Barockdichtern.

Doch beeinträchtigen diese Fehler nur wenig den Wert der Arbeit, die nicht zuletzt dank der zum Teil hervorragenden Einzelinterpretationen wertvolle Aufschlüsse über Form und Gehalt der religiösen Barockdichtung gibt. Auch die ständige Bezugnahme auf die nur schwer zugängliche marianische Predigt- und Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts verdient Anerkennung. Der Abdruck der in der Untersuchung interpretierten, zum Teil sehr seltenen Marienlieder im Anhang (S. 159—208) sowie die recht guten Prosaübersetzungen neulateinischer Lyrik in den Anmerkungen sind lobend hervorzuheben.

Köln Clemens Menze

[7] Unberücksichtigt läßt Verf. bei ihren Ausführungen zur *Mirantischen Mayen-Pfeiff* die Arbeit von Hermine Senninger, *Die Mayen-Pfeiff des Laurentius von Schnüffis*. Diss. Wien 1946 (masch.). Diese Untersuchung ist zwar sehr fehlerhaft, in ihren Ausführungen zur Elegie III 10 und ihrer Fortwirkung jedoch recht instruktiv.

[8] Vgl. dazu die Ausführungen des Laurentius von Schnüffis in der Vorrede dieses Werkes zur Ausgabe Einsiedeln 1705.

[9] S. dazu P. Sebald Peterhans O.F.M. Cap., *Die „Philomela Mariana" oder „Marianische Nachtigall" des P. Mauritius von Menzingen, O. M. Cap. (1654—1713). Ein Beitrag zur Erforschung des deutschen Literaturbarock*. Diss. Freiburg (Schweiz) 1944.

[10] Albin Franz, *Johann Klaj. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts*. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft hrsg. von Ernst Elster Nr. 6. Marburg 1908, S. 166—170.

Kurt Adel, Das Jesuitendrama in Österreich. Mit 6 Bildbeigaben. Bergland Verlag Wien 1957. 106 S. 8°. Österreich-Reihe, Band 39/40.

Adels Buch hält nicht, was der Titel verspricht. Zwar bringt der Verf. in dem einführenden Teil eine allerdings etwas einseitige Schilderung der Barockepoche, die er ganz aus dem Geist der von Spanien ausgehenden Gegenreformation deutet (S. 5—9), knappe Angaben über die Geschichte und den Aufgabenbereich des Jesuitenordens besonders in Österreich (S. 9—13) und daran anchließend einen recht summarischen Überblick über seine Dichter (S. 13—31), doch besteht der Wert der Arbeit nicht in diesen mehr andeutenden als ausführlichen historischen Bemerkungen, sondern in der den Hauptteil des Buches ausfüllenden Wiedergabe des dreiaktigen lateinischen Schauspiels *Judas Makkabäus* (S. 32—88), das der Jesuit Joh. Bapt. Adolph (1657—1708) verfaßte. Diesem Drama angeschlossen ist die zweite Szene aus der nach Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax* von Adolph gedichteten Komödie *Parturiunt Montes, sive Jactantia Thrasonica Prallhansen* (S. 90—98). Die jeweils unter dem lateinischen Text gegebene deutsche Übersetzung ist teilweise recht frei, kürzt bisweilen die Vorlage auch zu sehr, trifft den Sinn jedoch immer gut. Zusammenfassende Ausführungen über das Spiel der Jesuiten (Titelformel, Argumentum, Chorszenen, Akte und Szenen, Personenverzeichnis, Bühnenanweisungen) beschließen das Buch (S. 98—106).

Mit der Hervorhebung des bislang wenig bekannten Jesuiten Adolph als Dramendichter (vgl. besonders S. 25—29) beleuchtet Adel einen Abschnitt in der Geschichte des Jesuitendramas in Österreich, der zwischen der Hochblüte jesuitischer Dramatik zur Zeit Avancinis und ihrem allmählichen Niedergang unter dem Einfluß der Aufklärung noch einmal einen weit herausragenden Höhepunkt darstellt. Adolph verbindet in seinen aus den Jahren 1696 bis 1707 überlieferten 34 Dramen höfischen und volkstümlichen Geist. Er beherrscht nicht nur die an Seneca geschulte Sprache des hochbarocken Jesuitendramas, sondern weiß auch, obwohl aus Liegnitz gebürtig und erst später vom Kaiser nach Wien berufen, Wiener Mundart in seine lateinischen Verse hineinzuweben, wie die aus dem *Prallhansen* mitgeteilte Szene zeigt. Auch scheint er die zeitgenössische Literatur über den Bereich katholischer dramatischer Poesie hinaus gut gekannt und bisweilen für sein Schaffen benutzt zu haben, wie überhaupt die Jesuitendramatiker Originalität nie besonders hochschätzten, da es ihnen nicht primär um dichterische Leistung, sondern um Einwirkung auf ein Publikum ging.

Es wäre für die Erkenntnis des lateinischen Jesuitendramas um 1700 förderlich, wenn die Forschung der Dramatik Adolphs Aufmerksamkeit schenken und ausgehend von den vor allem bei Rommel[1] und jetzt bei Adel geschaffenen Ansätzen in einer monographischen Darstellung ihre Bedeutung in der Geschichte des Jesuitendramas aufhellen würde.

Köln — Clemens Menze

Ludwig Andreas Veit† — Ludwig Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Verlag Herder, Freiburg 1956. XII, 332 S. 8°.

Die vorliegende Untersuchung bildet die Fortsetzung des 1936 erschienenen Werkes von Ludwig Andreas Veit: *Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Mittelalter*. Als Veit 1939 starb, übernahm sein Schüler Ludwig Lenhart, jetzt Professor für Kirchengeschichte an der Universität Mainz, die Weiterführung und Ausgestaltung des schon in Umrissen konzipierten Buches über die Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Dabei wurden, wie Lenhart

[1] Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952. Vgl. besonders S. 98—108, S. 117—123, S. 125, S. 128—130, S. 134f., S. 139—143.

im Vorwort ausführt, die schon vorliegenden Kapitel zum Teil neu geschrieben oder grundlegend überarbeitet.

Veit und Lenhart bieten die erste zusammenfassende Darstellung der deutschen Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Sie wollen „den Prozeß des Kommens und Vergehens, des Bleibenden und der Neubildung im Volksfrommen von Land zu Land in diesem Zeitalter" (S. VI) aufhellen. Dabei beabsichtigen sie nicht nur historische Feststellungen zu treffen, sondern darüberhinaus das Weiterwirken barocker Elemente im Frömmigkeitsleben der Gegenwart sichtbar zu machen. „Dazu kann in vorliegender Studie sodann auch der Seelsorger das Rüstzeug finden, um einerseits den Widerstand mancher Volkskreise gegen die aus der liturgisch-biblischen Bewegung zu neuer Wertschätzung gelangten Frömmigkeitsformen und Gebetsweisen abwägender zu beurteilen und anderseits volkhafte und liturgische Frömmigkeit allmählich verstehender aufeinander abzustimmen" (S. VII).

In dem einleitenden Kapitel zeigen die Verf., wie sich Wesen und Formen deutscher Frömmigkeit im 16. Jahrhundert unter dem Einfluß der Reformation allmählich aufspalten. Während die katholische Kirche an den überlieferten liturgischen Formen festhielt, wandelte sich der Protestantismus zu der von Luther geforderten antiliturgischen Glaubensform, die sich in einer immer mehr verhärtenden Abkehr von der katholischen Kirche deutlich ausprägte. So lebte und lebt das katholische Frommsein mit seiner Bindung an die Tradition aus ritueller Fülle, während der Protestantismus in der Abwendung vom Traditionellen einen neuen, dem katholischen entgegengesetzten Ansatz zu finden versuchte. Veit und Lenhart verfolgen nun nicht beide Ströme der deutschen Frömmigkeit, sondern sie untersuchen nur die katholische Volksfrömmigkeit, die neben der protestantischen „ohne wesentliche Querverbindung" (S. 10) besteht. Doch ist ihre Darstellung nicht immer ganz frei von apologetischen Akzenten.

In drei Abschnitten versuchen die Verf., das Verhältnis von Kirche und katholischer Volksfrömmigkeit des Barock zu fassen. Im ersten Hauptteil untersuchen sie die Grundhaltung dieser Frömmigkeit. Die durch den Glaubensumbruch zunächst auch im katholischen Bereich sichtbare Abwendung vom Liturgischen rief eine starke Bewegung hervor, „die Liebe zu den Zeremonien homiletisch und literarisch wach zu halten bzw. neu zu wecken" (S. 15). Obwohl das Trienter Konzil eine einheitliche Gestaltung des Liturgischen forderte, blieb doch für die Volksliturgie Freiheit genug, so daß die liturgisch-kultische Einheitstendenz sich nicht durchzusetzen vermochte. Auf diese Weise war die Möglichkeit einer Wiederbegegnung von Kirche und Volk in der Liturgie gegeben, und die Frömmigkeit des Barock konnte sich in mannigfaltiger Weise äußern. Immer strebte sie danach, auch das Unsinnliche sinnlich faßbar, darstellbar und dem Volk begreifbar zu machen. Gebet- und Erbauungsbücher, Predigt- und Andachtswerke, Mirakelbücher, Hauskalender, Andachtsbilder bieten in Fülle Beispiele für diese Richtung. Doch überschreiten diese Werke oft die Grenze der reinen Frömmigkeit und geben Zeugnis von mancherlei abergläubischem Tun im Namen der Kirche. In Unterscheidung von der protestantischen Frömmigkeit fassen und werten die Verf. die Frömmigkeit des Barock als Ausdruck der Bekenntnisfrömmigkeit im Sinne der tridentinischen *Demonstratio catholica*.

Der zweite, umfassendste Abschnitt des Buches führt sehr ins Detail und behandelt die Ausdrucksformen und -mittel der Barockfrömmigkeit, ohne jedoch eine vollständige Erfassung der volkstümlichen Frömmigkeitsäußerungen und Brauchtumsformen zu beabsichtigen. In den neun Kapiteln dieses Abschnitts begegnet eine Fülle von Fakten zum Bruderschaftswesen, zur Geschichte der verschiedenen Orden in Deutschland, zur Heiligenverehrung, vor allem aber zu religiösem Brauchtum, die in oft mühseliger Kleinarbeit zusammengetragen sind und erst in ihrer Gesamtheit ein wahres Bild der Barockfrömmigkeit vermitteln. Die Bilder- und Spielfreude, die Prozessionen, Wallfahrten, volksdramatischen Gestaltungen, die Volksandachten, Bittgänge, Feldumritte, die Flurkreuze, Bildstöcke, Marterln, die Ölberge und Fußfälle, die über alle Maßen prunkvoll gestalteten Kirchenfeste geben der katholischen Barockfrömmigkeit vielschillernden Ausdruck und zeigen die Kirche, die sich bemüht, auch die alltägliche Wirklichkeit des Volkes in den Bereich

des Religiösen einzubeziehen, als Volkskirche. „Alles und Jedes im häuslichen und öffentlichen, im persönlichen und gemeinschaftlichen Leben scheint bewußt in eine übernatürliche Gottbezogenheit gerückt" (S. 173). Infolge ihrer engen Verbindung mit dem Brauchtum ist die Barockfrömmigkeit besonders stark landschaftsgebunden. Die Verf. bevorzugen bei ihrer Darstellung besonders die religiösen Bräuche und Sitten des katholischen Südwestdeutschland. Der Zusammenhang mit mittelalterlichem volksfrommen Brauchtum wird immer wieder sichtbar. Doch unterscheidet sich von ihm die Barockfrömmigkeit durch ihre enge Bindung an die Bibel.

Der letzte Hauptteil der Untersuchung bringt die zeitgenössische Kritik an der Frömmigkeit des Barock. Soweit sie von nichtkatholischer Seite ausgeht, ist sie grundsätzlicher Art und rein ablehnend. Daneben melden sich aber auch kritische Stimmen aus dem katholischen Lager, die sich vor allem gegen den von Franziskanern, Kapuzinern und Jesuiten bei Volksmissionen und Wallfahrten verbreiteten Aberglauben wenden. Abraham a Sancta Clara und der Augustinerchorherr Eusebius Amort, dessen Werk bis heute allerdings noch nicht erschlossen ist[1], bekämpfen die Ausartung der Volksfrömmigkeit in Aberglauben. Entschiedener noch ist der Widerspruch der kirchlichen Aufklärung, die diese Anschauungen einschränkt. Das Schlußwort will Größe und Grenzen der Barockfrömmigkeit aus der Sicht unserer Zeit bestimmen.

Veits und Lenharts Buch verdient über die Kirchengeschichte hinaus Beachtung. Es ist nicht nur von Bedeutung für die Volkskunde und die Kulturgeschichte, sondern auch für die Literaturgeschichte des Barock. Zwar ist das Buch von einem betont katholischen Standpunkt aus verfaßt, und mit Kirche und Volksfrömmigkeit meint es jeweils die katholische Kirche und die katholische Volksfrömmigkeit, so daß der Titel irreführend ist, aber gerade für den Literarhistoriker, der sich um die Erforschung der süddeutschen katholischen barocken Literatur bemüht, ist es eine wertvolle Hilfe; denn nicht nur die Erbauungsschriften, die Predigtsammlungen, die Heiligen- und Andachtsbücher, sondern auch das in Süddeutschland blühende Volksdrama und die moralisch-didaktische geistliche Dichtung besonders der Jesuiten und Kapuziner können nur von der Volksfrömmigkeit her gedeutet werden. Dichtung ist hier nur ein Mittel neben anderen, den katholischen Glauben zu bewahren oder wiederzuerwecken. Auch die Poesie ist eingespannt in den großen Bekehrungs- und Erneuerungsfeldzug der Gegenreformation.

Es ist jedoch ein bedenklicher Mangel der Arbeit, daß die Verf. das katholische Südwestdeutschland bevorzugen, und der ungleich produktivere bayerisch-österreichische Raum zwar nicht unberücksichtigt bleibt, aber doch in den Hintergrund tritt. Ob Veit und Lenhart für die aus einem so begrenzten Feld gewonnenen Ergebnisse Allgemeingültigkeit beanspruchen können, läßt sich daher nicht entscheiden. Auch fehlt in der Untersuchung Veits und Lenharts eine eindringende Auswertung der literarischen Seite der Volksfrömmigkeit. Die zahlreichen Erbauungsschriften und Predigtbücher, die Lyrik, die oft nur versifizierte Predigt sein will (z. B. bei Prokop von Templin und in den letzten Werken des Laurentius von Schnüffis), das geistliche Spiel, das Drama hätten noch manches beitragen können.

So bleiben auch die Ausführungen über das Kirchenlied des Barock, das seit dem Tridentinum immer mehr in den Mittelpunkt der gottesdienstlichen Handlung rückte, unzulänglich. Der bayerisch-derbe, volksnahe Johannes Kuen, dessen Lieder gerade im Gegensatz zu denen von Spee und Angelus Silesius Ausdruck echter Volksfrömmigkeit sind, müßte erwähnt werden. Die Gesänge Prokops von Templin verdienten ebenso Beachtung wie die spätbarocke Kapuzinerdichtung des Laurentius von Schnüffis, der Theobaldus und Electus von Konstanz. Die Liedersammlung des Jesuiten Dilatus (*Marianische Kirchenfahrt*, Glatz 1682) könnte manche Hinweise zu dem Kapitel „Frommes Wallen und Singen" (S. 174—193) geben. Der Sinn all dieser Lieder erschöpft sich nicht in ihrem Sein. Ihre letzte Erfüllung finden sie in ihrer moralisch-belehrenden Wirkung auf das Volk. Im Gegensatz zur protestantischen Kirchenlieddichtung, die in dieser

[1] Einen Ansatz dazu bietet Georg Rückert, *Eusebius Amort und das bayerische Geistesleben im 18. Jahrhundert. Mit einem Verzeichnis seiner Werke.* Für den Druck bearbeitet von Dr. Josef Schöttl, München 1956.

Zeit hauptsächlich ichbetont ist, sind diese Lieder Ausdruck des Wir der Gemeinde. So ist es unverständlich, daß die Verf. auch Paul Gerhardts Liedkunst als Beispiel für die Wendung der gesamten Kirchenlieddichtung vom Wir zum „Ich-Gedanken des Erlebnisträgers" (S. 192) anführen können; denn diese Liedkunst erwächst doch aus einer ganz anderen Frömmigkeitshaltung, die sich von der der katholischen Kirchenlieder wesenhaft unterscheidet.

Die Verf. irren auch, wenn sie das Lied *Tauet, Himmel, den Gerechten* dem Münchener Hofkammerrat Franz Seraph von Kohlbrenner zuschreiben (S. 191). Es stammt vielmehr von dem Jesuiten Michael Denis, dessen literarisches Werk manche Verbindung zur barocken Dichtkunst, vor allem zu der Lyrik Jakob Baldes aufweist. Überhaupt findet sich für dieses Lied schon eine Reihe von Vorformen, die sich alle an *Isaias* 45, v. 8 anlehnen. Ich verweise hier auf den Einleitungsgesang zu Kuens *Rosetum Marianum*, das 1644 der vierten erweiterten Auflage des *Epithalamium Marianum* hinzugefügt wurde. Auch Prokop von Templin dichtete in Anlehnung an diese Bibelstelle ein Adventslied[2].

Eine weitere bedeutsame Quelle für die Erforschung der Volksfrömmigkeit ist die Predigt. Zwar ist die süddeutsche barocke Predigt noch nicht eingehend erforscht[3], doch müßten die Verf. die schon vorliegende Predigtforschung ausgiebiger heranziehen. So vermißt man die z.T. grundlegenden Werke zur Predigtforschung von Signer[4], Korte[5], Bonaventura von Mehr[6]. Zu dem Abschnitt „Barock und Bibel" (S. 119—140) gibt die Untersuchung von P. Isidor Schwamm: *Die heilige Schrift in den Predigten Prokops von Templin* (Diss. Münster 1941) manche Ergänzung.

Auch müßte das Erbauungsschrifttum, eine andere Quelle für die Erforschung der Volksfrömmigkeit im 17. Jahrhundert, für eine solche Untersuchung gründlicher benutzt werden. So fehlt nicht nur die Auswertung, sondern auch Erwähnung der im 17. Jahrhundert in ganz Europa weit verbreiteten Werke des Jesuiten Jeremias Drexel. Staudachers *Genovefa*-Roman und Spees *Güldenes Tugent-Buch* mit dem so wichtigen Abschnitt über die Funktion des Bildes in der Volksfrömmigkeit[7] werden nicht genannt. Auch die zum Erbauungsschrifttum vorliegenden Forschungen bleiben meist unbeachtet. Ich verweise hier nur auf die noch nicht überholte Studie von P. Joh. Chrysostomus Schulte, *P. Martin von Cochem* (1634—1712), Freiburg 1910, die tief in den Bereich der Volksfrömmigkeit im 17. Jahrhundert eindringt. Die oft auch von den Verf. betonte Nachwirkung barocker Volksfrömmigkeit im süddeutschen Raum ließe sich stützen mit Hinweisen auf die Verbreitung der Schriften Martins von Cochem[8], auf die Auflagenzahl der Erbauungsbücher von Nakatenus (*Himmlisch Palm-Gärtlein*, 1. Auflage 1662, 21. Auflage 1762) und Laurentius von Schnüffis (*Violfärbige Himmels-Tulipan*, 1. Auflage 1705 [?], letzte mir bekannt gewordene Neubearbeitung Einsiedeln 1909, wahrscheinlich 26. Auflage), um nur einige

[2] Vgl. seine Liedsammlung *Hertzen-Frewd und Seelen-Trost*, Passau 1660, Teil 1, S. 15. Das Lied ist ferner abgedruckt in seinem *Adventuale*, München 1666, S. 362.

[3] Wohl zu optimistisch urteilt Erich Trunz, *Die Erforschung der deutschen Barockliteratur*, DVjS. 18, 1940, Referatenheft S. 54 und S. 93. Vgl. demgegenüber Richard Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit*, München 1951, S. 424: „Vorerst ist aber auch nicht einmal ein Überblick über die katholische deutsche Predigt im 17. Jahrhundert zu gewinnen".

[4] *Die Predigtanlage bei P. Michael Angelus von Schorno O.F.M. (1631—1712). Ein Beitrag zur Erforschung des Barockschrifttums*, Assisi 1933.

[5] *P. Christian Brez O.F.M. Ein Beitrag zur Erforschung des Barockschrifttums*, Werl 1935.

[6] *Das Predigtwesen in der kölnischen und rheinischen Kapuzinerprovinz im 17. und 18. Jahrhundert*, Rom 1945.

[7] Auflage Köln 1656, S. 69—74.

[8] Eine knappe Darstellung der Verbreitung der Schriften P. Martins von Cochem bei P. Joh. Chrysostomus Schulte a.a.O., S. 192—201. Sie wäre zu ergänzen durch Grillparzers Hinweis auf Martin von Cochem in seiner Selbstbiographie in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. August Sauer, Wien 1925, Bd. 16, S. 71. Vgl. ferner Peter Rosegger, *Das Volksleben in Steiermark*, Graz 1875, Bd. 1, S. 103.

Beispiele zu nennen. Doch ist zu beachten, daß gerade dieses Gebrauchsschrifttum zwar im barocken Zeitalter geschaffen wurde, sich aber vielfach dem herrschenden Geschmack anpaßte und oft nur noch durch den eingebürgerten Titel und manchmal den Verfassernamen seinen Ursprung verrät.

Köln Clemens Menze

Gisela Herbst, Die Entwicklung des Grimmelshausenbildes in der wissenschaftlichen Literatur. H. Bouvier & Co., Bonn 1957. 174 S. 8°. (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Band 2).

Die Untersuchung der Aufnahme eines dichterischen Werks in der Mit- und Nachwelt ist eine fruchtbare Aufgabe, für die es klassische Muster gibt. So hat auch die Wirkungsgeschichte Grimmelshausens schon zwei Mal ihren Darsteller gefunden[1]. Wenn Gisela Herbst dieses Thema nun zum dritten Male aufgreift, vermißt man eine Begründung dafür oder wenigstens eine Bezugnahme auf ihre Vorgängerinnen, aus der hervorgeht, worin sie sich von diesen unterscheidet. Der Wunsch, die Untersuchung bis an die Gegenwart heranzuführen, kann es nicht sein, denn sie bricht ihren Bericht mit dem Jahre 1928 ab und greift, abgesehen von der Bibliographie, nur vereinzelt über diese Grenze hinaus. Warum dies geschieht und warum gerade dieses Jahr gewählt wird, in dem zahlreiche wichtige Entdeckungen noch ausstanden, bleibt ebenfalls ohne Erklärung.

Auch über die Aufgabe, die der Verfasserin vorschwebt, sind nicht mehr als Vermutungen gestattet. Titel und Vorrede schränken das Thema auf die wissenschaftliche Literatur ein. In der Ausführung wird diese Grenze aber an zwei wichtigen Stellen überschritten. Ein Abschnitt „Grimmelshausen und die Romantik" (S. 57—68) behandelt die Verarbeitung Grimmelshausenscher Motive durch die romantischen Dichter, erbringt allerdings kaum etwas, was nicht schon bekannt gewesen wäre. Ein umfangreicherer Abschnitt (S. 10—32) ist der Wirkung von Grimmelshausens Werken in seiner Zeit gewidmet. Es handelt sich dabei 1. um Erwähnungen, 2. um literarische Einwirkungen und 3. um die Kommentare der ersten Gesamtausgabe. Was die Erwähnungen angeht, so weiß die Verf. nicht nur nichts Neues zu bringen sondern auch nicht das Bekannte auch nur entfernt vollständig zu erfassen. Dasselbe ist von den literarischen Wirkungen Grimmelshausens zu sagen. Das Verhältnis von Zesens zu Grimmelshausens Josefsroman z. B. wird nach Hans Körnchen[2] beschrieben. Die Arbeiten von M. J. Deuschle[3] und Oskar Janda[4], die bis 1928 erschienen sind, sowie die späteren Arbeiten von Clara Stucki[5], Brigitte Ristow[6] und Herbert Singer[7] bleiben unberücksichtigt, Janda, Deuschle und Singer fehlen auch in der Bibliographie. So bleiben auch die bekannten Erwähnungen des „keuschen Josef" bei Ziegler und Lehms unbeachtet.

Bekanntlich gibt es eine Gruppe von Schriften, die an die Titel oder die Personen von Grimmelshausens Romanen anknüpft, die sogenannten „Simpliziaden". Hier wäre Gelegenheit gewesen, unser Wissen über diese Literaturmode zu bereichern. Die Verf. lehnt dies allerdings

[1] Barbara Salditt, *Das Werden des Grimmelshausen-Bildes im 19. und 20. Jahrhundert*, Diss. Chicago 1933, und Herma Sommer, *Die Geschichte der Grimmelshausenforschung*, Diss. Prag 1943.

[2] *Ph. v. Zesens Romane*, 1912.

[3] *Die Verarbeitung biblischer Stoffe im deutschen Roman des Barock*, Amsterdam 1927.

[4] *Grimmelshausens Roman „Der keusche Josef in Egypten"*, Diss. Graz 1928.

[5] *Grimmelshausens und Zesens Josefsromane* (Wege zur Dichtung, Bd. 15), 1933.

[6] *Grimmelshausenstudien*, Diss. Berlin 1952.

[7] *Josef in Ägypten*, Euphorion 48, 1954, S. 249—279.

grundsätzlich ab (S. 18). Immerhin wäre zu erwarten gewesen, daß sie sich wenigstens des bereits Bekannten versichert hätte. Sie beschränkt sich dagegen auf eine Wiedergabe der seinerzeit verdienstlichen Zusammenstellung von Hubert Rausse[8] und ergänzt diese durch einige, aber keineswegs alle der Funde, die von Alewyn[9], Arnold Hirsch[10] und Hans Joachim Moser[11] mitgeteilt worden sind[12]. Auf der anderen Seite wird vieles in großer Breite behandelt, was gar nicht hingehört. So werden unnützerweise sämtliche 22 Romane von Beer in der Bibliographie aufgeführt, obwohl höchstens die Hälfte von ihnen der simplizianischen Tradition zuzurechnen ist. So werden ferner die Musikerromane von W. C. Printz ausführlich besprochen, obwohl die Verf. selbst richtig feststellt (S. 26), daß sie nicht von Grimmelshausen ausgehen. (Daß sie von Christian Weise abhingen, trifft nun freilich auch wiederum nicht zu.) Das einzige Buch von Printz, das sich schon im Titel auf den *Simplizissimus* bezieht, der *Güldene Hund*, wird dagegen noch nicht einmal erwähnt. Zu der Unvollständigkeit treten die zahlreichen Irrtümer, auf die einzugehen ich verzichten muß.

Wenn die Verf. das Grimmelshausen-Bild untersuchen wollte, wäre es nun ihre Aufgabe gewesen, in jedem Falle zu fragen, welchem Umstand diese Schriften das Prädikat „simplizianisch" verdanken. Vielfach handelt es sich dabei nur um eine rein zufällige Namensgleichheit. Das gilt besonders für die Gruppe der theologischen Traktate und Streitschriften, die sich im Titel oder im Text einer Form des Namens „Simplizius" bedienen und von denen die Verf. übrigens nur einen kleinen Teil kennt. Bei anderen dieser Werke handelt es sich um eine bloße, wenn auch bezeichnende buchhändlerische Spekulation. Es gibt aber auch eine Grupppe von Schriften, in denen die Anknüpfung ausdrücklich begründet wird. Hier hätte eine Bestimmung des Begriffs des „Simplizianischen" einsetzen müssen, die für das Grimmelshausenverständnis des Zeitalters aufschlußreich gewesen wäre. Zu einer solchen Arbeit ist die Verf. schon deshalb außerstande, weil sie diese ganze Literatur offenbar meistens garnicht gesehen hat, sondern sich mit Informationen aus zweiter Hand begnügt.

Ein interessantes, bisher vernachlässigtes Problem bieten schließlich die sogenannten „Kommentare" der Gesamtausgaben von Grimmelshausens Werken (zuerst 1683 84), denn hier liegt die erste und für mehr als 150 Jahre ausführlichste Stellungnahme zu Grimmelshausens Werk vor. Die Verf. hat diese offenbar in der Hand gehabt, entnimmt ihnen aber nicht mehr als die Feststellung, daß sie Grimmelshausens Werk moralisch auslegen. Diese Auslegung wird zwar als eine „Missinterpretation" bezeichnet, aber die interessante Frage, welche Richtung diese einschlägt, wird nicht gestellt. Dabei gehörte eine Untersuchung, wie hier der moderne Geist einer gesellschaftsbejahenden Weltlichkeit sich von dem asketischen Gehalt der simplizianischen Romane distanziert, doch wohl in eine Geschichte des Grimmelshausenbildes.

Nun liegt die Wirkung Grimmelshausens auf die nicht wissenschaftliche Literatur ja eigentlich auch außerhalb des Themas, das die Verf. sich gestellt hat, und ihre Behandlung bleibt auch auf zwei Epochen beschränkt. (So wird auch weder der Erwähnung des *Simplizissimus* durch Goethe gedacht, noch der satirischen Zeitschrift, die den Namen des Romans übernahm und um die letzte Jahrhundertwende berühmt machte.) Aber die wissenschaftliche Grimmelshausenbetrachtung kommt kaum besser weg. Es wäre eine reizvolle Aufgabe gewesen, an den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts sowohl die wachsende Schätzung als auch die sich wandelnde Deutung Grimmelshausens abzulesen und in diesem Prozeß wiederum die Spiegelung der geistigen Strö-

[8] *Zur Geschichte der Simpliziaden*, Zeitschrift f. Bücherfreunde, N.F. IV, 2, 1913.

[9] *Johann Beer*, Leipzig 1932.

[10] *Bürgertum und Barock*, Frankfurt/M. 1934, jetzt in neuer Auflage: hrsg. von Herbert Singer (Literatur und Leben 1), Köln 1957.

[11] *Daniel Speer*, Euphorion 34, 1933.

[12] Vgl. auch Rudolf Becker, *Christian Weises Romane und ihre Nachwirkung*, Diss. Berlin 1910, sowie Richard Alewyn, *Felssecker und Fillion*, Zeitschrift f. Bücherfreunde, N.F. XIX, S. 38—40, 1929/30.

mungen und der geschmacklichen Wandlungen des Zeitalters zu erkennen. Stattdessen begnügt sich die Verf. mit ein paar willkürlich herausgepflückten Zitaten aus Franz Horn[13] und Ludwig Wachler[14], sowie mit kurzen Referaten über Stellen aus Koberstein, Gervinus, Scherer, Wackernagel und Max Koch. Die Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts ist allein durch Josef Nadler und Günther Müller nicht eben schlecht, aber doch auch nicht gerade vollständig vertreten. Die ersten Grimmelshausendarstellungen von Erduin Julius Koch, auf die doch vermutlich zum mindesten Tiecks Grimmelshausenkenntnis zurückgeht, und von Jördens werden nicht behandelt. Koberstein, Gervinus und Scherer werden in Auflagen benutzt, die viele Jahrzehnte nach der ersten Ausgabe erschienen sind, wodurch jede geschichtliche Einreihung vereitelt wird. Franz Horn wird fehlerhaft zitiert. Daß Grimmelshausen schon im Vorläufer seines Werks: Horns *Geschichte und Kritik der deutschen Poesie und Beredsamkeit*, Berlin 1805, S. 158f., behandelt ist, bleibt unerwähnt. Die Ansichten von Max Koch werden als die der „beiden Literarhistoriker" (Vogt & Koch!) wiedergegeben, von „Wackernagel" (d. h. seinem Fortsetzer Ernst Martin) wird fälschlich behauptet, er biete außer dem Geburtsjahr keine biographischen Angaben. Die große Masse der Literaturgeschichten des 19. und 20. Jahrhunderts, die Geschichten des Romans von Bobertag bis Borcherdt, die Literaturgeschichten der Grimmelshausenzeit von Lemcke bis Cysarz (zu schweigen von den nach 1928 erschienenen Darstellungen) bleiben unbeachtet. Dasselbe gilt mit wenigen Ausnahmen (Lochner, Bottacchiari, Ermatinger, Gundolf) auch von den monographischen Grimmelshausenstudien. Daß überdies manche dieser Arbeiten recht kritisch aufgenommen worden sind, wird nicht erwähnt. Daß es zwischen ihnen unvereinbare Unterschiede der Auffassung gibt, kommt bei der katalogartigen Aneinanderreihung von Inhaltsreferaten, in denen überdies meist das Wesentliche verfehlt wird, nicht zur Geltung. Daß es in der Grimmelshausenforschung um Probleme geht wie die Frage nach der Weltanschauung des Dichters, nach seiner sozialen Stellung, nach dem literaturgeschichtlichen Ort seines Werkes, nach der Komposition des Romans (Buch VI!), nach dem Problem des „Entwicklungsromans", ist der Arbeit nicht zu entnehmen. Eine geistige Durchdringung ihres Stoffes erspart die Verf. sich durch wörtliche Exzerpte.

Es bleibt das Referat über die Sachforschung biographischer, bibliographischer, textgeschichtlicher und quellengeschichtlicher Art, die gar kein „Bild" anstrebt, sondern sich damit bescheidet, die Voraussetzungen dazu zu liefern. Die quellengeschichtlichen Forschungen werden überhaupt nur vereinzelt berücksichtigt. Inwiefern diese für das Verständnis Grimmelshausens und der literarischen Stellung seines Werkes wichtig sind, wird nicht erörtert. Die biographische Forschung hat in mühseliger Kleinarbeit ein Mosaik von Grimmelshausens Lebenslauf und Lebensumständen zusammengetragen. Statt ihre Resultate übersichtlich zusammenzustellen, was allerdings ohnehin schon mehrfach durch andere geschehen ist, zuletzt vollständiger und zuverlässiger durch Scholte[15], verzeichnet die Verf. jedes kleine Ergebnis an seinem chronologischen Fundort und scheut sich dabei nicht, auch Irrtümer festzuhalten, ohne anzumerken, daß diese später berichtigt worden sind. (Wir lesen etwa, um ein Beispiel zu nennen, unter dem Jahr 1897, daß ein Forscher belehrt wurde, daß der Gelnhäuser Kaspar Christoph von Grimmelshausen nicht der Vater sondern der Bruder des Dichters gewesen sei, obwohl wir heute wissen, daß er der Onkel war[16].)

Die Klärung der Textverhältnisse der simplizianischen Romane ist bekanntlich ein langwieriger Prozeß gewesen, der nach vielen Irrwegen dreier Generationen erst gegen Ende der dreißiger Jahre durch die Ausgaben von Scholte in den „Halleschen Neudrucken" und die schon

[13] *Poesie und Beredsamkeit der Deutschen*, Band 1, 1822.

[14] *Handbuch der Geschichte der Literatur*, 1822—24.

[15] *Der „Simplizissimus" und sein Dichter*, Tübingen 1950.

[16] Vgl. H. Bott und J. Frey, *Hessische Familienkunde*, Bd. I, 1949/50, Spalte 145ff. und 183ff., sowie Johannes Koltermann, *Kaspar Christoph von Grimmelshausen*, Neues Magazin für Hanauische Geschichte, Bd. II, 1951.

erwähnte Arbeit von Manfred Koschlig zum Abschluß gelangte. Für rückblickende Zusammenfassungen ist auch hier kein Bedarf. Sie sind für den Stand von 1924 von Julius Petersen[17] und für den von 1939, allerdings noch ohne Kenntnis von Koschligs Entdeckungen, von Scholte in seiner Einleitung zur *Continuatio*[18] ausführlicher, übersichtlicher, genauer und zuverlässiger geliefert worden. Was für einen denkbaren Sinn kann es haben, dies nicht nur zu wiederholen sondern dies auch im Jahre 1957 für den Stand von 1928 zu tun, also, unter Ignorierung aller seither erzielten Fortschritte, Vermutungen, die seither bestätigt worden sind, als Hypothesen, Irrtümer, die widerlegt worden sind, als der Wahrheit letzten Schluß vorzutragen? Also z. B. Scholte noch die Ansicht zuzuschreiben, daß der überarbeitete Frankfurter *Simplizissimus* von 1669 eine rechtmäßige Ausgabe sei, oder die Verfasserfrage der *Wundergeschichten-Calender*, die 1672 erschienen sind, mit Hertha von Ziegesar (1924) noch offen zu lassen, nachdem sie durch Koschlig (1939) gegen Grimmelshausen entschieden worden ist, oder die Verfasserfrage der „Mondreisen" nach Julie Cellarius (1924) vorzutragen, ohne die Bestätigungen zu berücksichtigen, die Erich Volkmann[19] geliefert hat oder auch in der Bibliographie zu übergehen, daß inzwischen der Anhang zum *Fliegenden Wandersmann* (1667) überzeugend Grimmelshausen zugewiesen worden ist? Was anderes als Verwirrung kann es stiften, wenn zum Beispiel in der Bibliographie (S. 137) die Ausgabe des *Keuschen Josef* von 1667 mit einem Fragezeichen versehen wird, nachdem Koschlig längst ihre Existenz nachgewiesen hat?

Wir haben es hier ja nicht mit Deutungen zu tun, die jenseits von „richtig" oder „falsch" liegen, also mit dem „Grimmelshausenbild", um mit dem Titel zu sprechen, sondern um positivistische Sachforschung, in der es beweisbare Irrtümer und unwiderlegbare Fortschritte gibt. Auf dieser Ebene einen seit 30 Jahren überholten Stand der Forschung noch einmal zu reproduzieren, hat so viel Wert, wie im Jahre 1957 ein Physikbuch aus dem Jahre 1927 wieder abzudrucken.

Mit der schon mehrfach erwähnten 30 Seiten langen Bibliographie erreicht die Verwirrung nun allerdings ihren Gipfel, weil hier auch viele der nach 1928 erschienenen Arbeiten verzeichnet worden sind, wodurch der Benutzer zu der Annahme verleitet werden muß, daß dies bei allen der Fall sei, was für diese ebenso wenig zutrifft wie für die älteren Titel. Natürlich ist in einer solchen Bibliographie Vollständigkeit weder möglich noch überhaupt wünschbar, sondern nur eine planvolle Auswahl des Wesentlichen. Wenn die Verf. jedoch einerseits belanglose Festartikel in Provinzzeitungen verzeichnet, andererseits wichtige Abhandlungen oder ganze Dissertationen übergeht, dann kann hier kein anderes Prinzip gewaltet haben als das des Zufalls. Zu den Lücken gesellen sich die zahllosen Schnitzer und Ungereimtheiten. Auch hier wird oft auf das Wichtigste verzichtet zugunsten des Entbehrlichen. Die Titel, die der Nachprüfung standhalten, befinden sich in der Minderheit. Eine kleine Blütenlese muß genügen: Der Forscher Richard Maria Werner wird umgetauft in — wie könnte es anders sein? — „Rainer Maria Werner" (S. 155, 156, 174), Johann Michael Moscherosch in „Johann Phillip [!] Moscherosch" (S. 145, 172), lateinische Namen und Titel werden im flektierten Kasus zitiert: „Erasmo Grillando"[20] (S. 32), „Allgemeines Gelehrten-Lexico" (S. 35, 148). Die Inselausgabe der Simplizianischen Schriften wird unter dem Namen des Buchkünstlers (Walter Tiemann) aufgeführt (S. 131, 156). Viele Titelaufnahmen sehen so aus: „Stilgebauer. Dissertation über Dietwald und Amelinde. Gera 1893." Eine große Anzahl von Titeln wird unter dem Erscheinungsjahr des ersten Druckes eingereiht, aber dann nach irgendeiner späteren Ausgabe zitiert, z. B. unter 1802/03 [richtig 1802] „Ludwig Tieck, Der Runenberg in: *Tieck's Werke*, hrsg. v. Ludwig Klee, Lpz. und Wien 1892, S. 51—74. (1802/3 zuerst veröffentlicht.)" (In den beiden vorangegangenen Titeln waren Werke Tiecks —

[17] Euphorion, Ergänzungsheft 17, 1924.

[18] NDL 310—314.

[19] *Balthasar Venator*, 1936 (fehlt auch in der Bibliographie).

[20] Von dem unter diesem Pseudonym erschienenen *Simplizianischen Hasenkopf* gibt es übrigens schon eine erste Ausgabe von 1682.

mit falschen Jahres- und Seitenzahlen — nach der Reimerschen Ausgabe der Schriften aufgeführt worden.) Die Grimmelshausenausgabe von W. E. Oeftering (1925) wird S. 160 zweimal hintereinander aufgeführt, einmal unter dem bürgerlichen Namen des Verfassers, einmal unter seinem Pseudonym „Engelbert Hegaur", ohne daß die Identität bemerkt wird.

Es wäre ein Leichtes, seitenlang so fortzufahren und sich damit nichts als den Vorwurf einer unnötigen Grausamkeit zuzuziehen. Wenn hier auf einen so verfehlten Versuch so viel kritische Mühe verwendet wurde, dann geschah es, weil die Situation es zu gebieten scheint. Die wissenschaftliche Forschung, insbesondere das Anfertigen von Dissertationen, hat sich 15 Jahre lang hinter den verschlossenen Türen der Fakultäten abgespielt. Erst neuerdings beginnen sich wieder Publikationsmöglichkeiten zu erschließen. Der Druckzwang für Dissertationen breitet sich bedrohlich aus und damit die Aussicht auf eine Flutwelle des skrupellosesten Dilettantismus. Eine erbitterte Wachsamkeit ist vonnöten, wenn unsere ohnehin wissenschaftlich nicht eben sehr gefestigte Disziplin dieses Kataklysma überleben soll.

Berlin Richard Alewyn

Hans Ehrenzeller, Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul. Bern 1955, Francke Verlag, 227 Seiten. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur).

Die deutsche Literaturwissenschaft sollte an einem Buch nicht vorbeigehen, das wichtige Antworten geben kann auf die heute oft gestellte Frage nach dem Verhältnis zwischen großen Romanschriftstellern und ihrem Publikum und nach den fiktiven und wirklichen Beziehungen zwischen Erzähler, Erzähltem und Leser- resp. Hörerschaft.

Ehrenzeller versieht sein Werk mit einem Titel, der auf der einen Seite vielleicht zu geringe, auf der anderen aber doch wohl auch wieder zu große Erwartungen wecken könnte. *Studien zur Romanvorrede* — das klingt nach dem im Bereich der Dissertationen nicht seltenen Verlegenheitsthema. Wenn über den „Gang der Handlung in . . ." und die „Frauengestalten bei . . ." scheinbar alles gesagt ist, wenn man dem Kunstwerk selbst nichts mehr abzugewinnen weiß, dann greift man gern zu dem Äußerlichen und zu dem, was ganz am Rande steht.

Der interessierte Leser findet sich hier sehr angenehm enttäuscht. Ehrenzeller hat sich mit Verstand umgeschaut, und man rezipiert bereits die ersten Mottos und Zitate mit hohem Genuß. Vor allem kennt der Verfasser die Weltliteratur und weiß die Dinge an ihren Platz zu stellen. Er kann auf das fast überreiche Schrifttum zur mittelalterlichen Vorrede (Zellweker, Ritter, Iwand, Schreiber, Schwietering, Bösch — inzwischen sind andere hinzugekommen) verweisen und mit Recht sagen, daß demgegenüber die Vorrede des Zeitraums zwischen Renaissance und Romantik, die er als die eigentliche Blütezeit der Romanvorrede kennzeichnet, gröblich vernachlässigt worden ist. Beim mittelalterlichen Epos bildet der Prolog oft die einzige Quelle unseres Wissens über den Autor, seine Herkunft, gesellschaftliche Stellung und seine Absichten, er stützt also ganze Zweige der Biographik, Soziologie und sprachwissenschaftlichen Forschung, die ihrerseits wieder der Interpretation dienstbar gemacht werden können. Beim modernen, durch den Druck verbreiteten Sprachkunstwerk wird der entsprechende „Vorspann" selten der ernsteren Untersuchung für wert geachtet. Anderes Material zur Lösung der Autorfrage und verwandter Probleme steht beinah immer reichlich zur Verfügung. Von den „Eingängen" handelt wohl fast nur die Dissertation von Riefstahl, *Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dargestellt an der Geschichte der Vorrede*, Frankfurt am Main 1934. Aber dort geht es lediglich um die Gedichtausgaben eines relativ kurzen Zeitraums, und die Beispiele sind nicht oft von entscheidender Bedeutung.

E. zeigt in den einleitenden Kapiteln die Ursprünge der Vorrede auf, er betrachtet ihre Elemente und deren Funktion und unterscheidet dabei zwischen Werk-, Leser- und Autorfunktion.

Die gewichtige erste Hälfte seiner Studie gilt der Vorrede der Romane Grimmelshausens. Die Messer, die im vorbereitenden Teil geschliffen wurden, werden hier angesetzt. Aber das geschieht vorsichtig: es wird freigelegt, nicht zerschnitten. Die Vorreden der einzelnen Romane werden nacheinander behandelt, und dabei wird die virtuose Handhabung auch dieser Dinge durch Grimmelshausen am Vergleich mit den lange tradierten Vorspruchformen deutlich. „... als typisch können Grimmelshausens Vorreden nicht gelten. So sehr sie sich im einzelnen an die Konvention halten, die eigenwillige Prägung des großen Erzählers können sie nirgends verleugnen. Aber wenn sie sich auch als Paradigmen nicht eignen, so gewähren sie doch einen seltenen Blick in die Möglichkeiten der Form, und darauf kam es hier an" (S. 107). Ehrenzeller erwirbt sich da wirklich Verdienste. Der erstmalige Abdruck der Vorrede zum „Satirischen Pilgram" ist höchst nützlich, und die Erforschung der allmählichen Entfaltung des dichterischen Selbstbewußtseins an so verborgenem aber wichtigem Platz stellt ein kleines Meisterstück für sich dar.

Die zweite Hälfte dieser Studie widmet E. nacheinander dem Werk, dem Leser und dem Autor in der Vorrede. Auch hier skizzieren Exkurse in die Geschichte der Vorrede, teilweise bis ins Mittelhochdeutsche, den Hintergrund, von dem sich dann, alle anderen übertreffend, die Leistung Jean Pauls abhebt. „weicht [Grimmelshausen] das starre Gerippe [der Konvention] erst auf, ohne daß der Umriß der alten verbindlichen Wendungen dabei verloren" geht, bleibt durch allen Mummenschanz der Masken hindurch bei Grimmelshausen noch die sachliche Notwendigkeit sichtbar, so verflüchtigt Jean Paul die Konvention „ins Zwecklos-Spielerische"; die Vorrede wird bei ihm „Luxus und Liebhaberei" (S. 107).

Hand in Hand hiermit geht die Verwischung der Grenzen zwischen Vorrede und Roman. „Alte konventionelle Elemente der Vorrede, wie Kritiker, Leser oder Autor, wandern ins Werk hinaus und machen sich dort so breit, daß dieses schließlich selbst ‚vorläufig' wirkt. Umgekehrt werden epische Elemente in die Vorrede eingeführt und geben ihr dadurch oft den Charakter einer abgeschlossenen kleinen Erzählung" (S. 158). Diese wechselseitige Entformung, bei welcher zwar die Vorrede zu einem kleinen Werk auswachsen, das Werk aber niemals, so sehr es auch Elemente der Vorrede aufnehmen mag, seinen Werkcharakter ablegen kann, geschieht vor allem durch das Eindringen des Lesers in das Epos. Das Verhältnis Jean Pauls zu Sterne, von dem er abhängt, von dem ihn aber auch wieder seine Neigung zum innigen Zusammensein mit dem fiktiven Idealleser unterscheidet, wird dabei schön herausgearbeitet. Jean Paul ist ständig zwischen den Stationen Romanheld, Leser und Autor unterwegs: „in dem unruhigen Hin und Her manifestiert sich die Spannung zwischen Fiktion und Realität, die die unverwechselbare Signatur seiner [Jean Pauls] Romankunst ausmacht" (S. 179). — In diesem Satz E.s wird deutlich, daß die Untersuchungen zur Vorrede schließlich auf Fixierung des Point of view des Erzählers abzielen, insofern sich dieser Punkt in der Vorrede bestimmen läßt. Bei Jean Paul, wo partielle Identität von Vorrede und Werk besteht, muß die Untersuchung der Vorrede zwangsläufig in den Kern der dichterischen Weltkonzeption dringen. Aber auch bei Grimmelshausen, beim höfischen Idealroman und bei Aufklärern wie Hermes gelangt E. über soziologische und literarhistorische Feststellungen hinaus zur konkreten Markierung des Erzählerstandpunktes. Dem Point of view widmen sich heute zu Recht viele Arbeiten zur Erzählkunst, die vor allem die stilkritische Methode anwenden. E.s komplexeres Vorgehen von der Vorrede aus, wobei soziologische, biographische und geistesgeschichtliche Gesichtspunkte zu den stilistischen hinzutreten, bedeutet hier sicher eine willkommene Bereicherung, vielleicht ein oft notwendiges Korrektiv.

Im ganzen: Ein bedeutendes, intelligentes Buch, das zum Denken anregt und gute Beobachtungen bietet, wenn es auch noch nicht eine Geschichte der Vorrede zwischen unseren Renaissancen sein kann und das Material keineswegs ausschöpft. Manche Ergänzungen, etwa Hinweise auf Meister wie J. K. Wezel (*Herrmann und Ulrike*), wären bei einer späteren historischen Behandlung des Stoffs sicher noch möglich.

Bonn Günther Weydt

Walter Lüthi, Ein Beitrag zur Geschichte der Stimmungen im 18. Jahrhundert. Die Entfaltung des Lyrischen. Diss. Zürich 1951, Buchdruckerei Walter Kunz, 161 Seiten.

Der Begriff der „Stimmung" in seiner Bedeutung für den Menschen im allgemeinen und für den Künstler und sein Schaffen im besonderen ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland entdeckt worden. Später hat die wissenschaftliche Psychologie des 19. Jahrhunderts sich seiner mit verschiedenartiger Sinngebung bedient, in neuester Zeit endlich ist er von der Existenzphilosophie aufgenommen und aus ihrem Geiste interpretiert worden. Hauptsächlich diese letzte Anregung wird von der vorliegenden, unter Emil Staigers Leitung entstandenen Dissertation für die Literaturwissenschaft nutzbar gemacht. Der Vf. fußt vor allem auf den Ausführungen Heideggers und auf der Sonderarbeit Bollnows, ihnen entnimmt er die philosophischen Grundlagen seiner Begriffsbestimmung. „Stimmung" ist danach im Gegensatz zu den älteren psychologischen Definitionen eine „Grundart menschlichen Seins", der vor allem die Merkmale einer noch nicht zerstörten Einheit von Subjekt und Objekt und einer im Rhythmus (das Wort im weitesten, also nicht nur im sprachlichen Sinne gemeint) gründenden Einheitlichkeit eigen sind.

L. bemüht sich (bes. 23ff.), die anzuwendende Methode herauszuarbeiten. „Stimmung" setzt eine bestimmte Intensität des Seelischen voraus, diese erst erzeugt jene „Dichte im Wort", wodurch die Stimmung in der Dichtung wahrnehmbar und erfaßbar wird. Sie ist gebunden an die „Stimmungsträger" (27ff.), die naturgemäß sehr verschiedener Art sein können. L. nennt die namentlich Naturdinge bezeichnenden konkreten Substantiva, die Bewegungsverben, wieder namentlich solche, die Naturvorgänge wiedergeben, ferner den Rhythmus und überhaupt alle musikalischen Elemente der Sprache, die Rolle der Düfte u.a., alles richtige, wenngleich nicht neue Bemerkungen. Schon hier erscheint die grundsätzliche Schwierigkeit, die der wissenschaftlichen Erfassung des Stimmungsgehalts einer Dichtung entgegensteht: es handelt sich um eine irrationale, sehr vage und schwer zu umgrenzende Erscheinung, und damit besteht die Gefahr, bei der Interpretation die Grenze der wissenschaftlichen Erkenntnis zu überschreiten und nur subjektiv gültige persönliche Eindrücke an ihre Stelle zu setzen.

Diese Fragestellung wird von L. auf den historischen Stoff des 18. Jahrhunderts bis etwa 1770, d.h. bis zum Beginn des Hochsubjektivismus der Geniezeit, angewandt, und zwar in Anlehnung an Staigers „Poetik" auf die lyrische Dichtung. Es geht dem Vf. darum, „jene geschichtliche Erscheinung zu erhellen, die man etwa als Entdeckung des Gefühls oder als das Aufkommen des Lyrischen in der Poesie des 18. Jahrhunderts bezeichnen könnte". Das Lyrische wird also hier im Sinne des alten Goethe (*Divan*) als übergeordnete Kategorie verstanden, die nicht nur Versdichtung umgreift.

Eine solche Zielsetzung berührt sich ziemlich nahe mit der „psychogenetischen" Methode des Lamprechtschülers Fritz Brüggemann (der sie bekanntlich vor allem auf die Entwicklung von Roman und Drama anwandte) und speziell mit der Kieler Dissertation seines Schülers Helmut Paustian (1933), der *Die Lyrik der Aufklärungszeit als Ausdruck der seelischen Entwicklung von 1710—1770* untersucht hat und von L. auch in einer Anmerkung genannt, wenngleich nicht weiter beachtet wird. Doch bedeutet L.s Verfahren in seiner praktischen Durchführung gegenüber dem vielleicht etwas schematischen Vorgehen Paustians eine Differenzierung und Verfeinerung der Mittel, und auch in der Blickrichtung unterscheiden sich beide Versuche bis zu einem gewissen Grade. Paustian nämlich betont, seiner geistigen Herkunft entsprechend, den historischen Standpunkt, es geht ihm zunächst und vor allem um die allmähliche Entwicklung des Seelischen; L.s Arbeit dagegen will zwar auch geschichtlich sehen und in der Abfolge der Generationen einen „Stilwandel" feststellen, aber „ihr Hauptanliegen bleibt das deskriptive Festhalten und Gegenüberstellen von lyrischen Stilmerkmalen einzelner Dichter des fraglichen Zeitabschnittes".

Mit diesen letzten Worten ist ein neuer Punkt von L.s Methode berührt: nicht das ganze vorhandene Material in seiner Breite soll behandelt, sondern nur typische Vertreter bestimmter seelischer Grundhaltungen herausgelöst werden. So werden vier verschiedene Stimmungslagen erfaßt und beschrieben: die „schwermütige Stimmung", als deren Repräsentanten Cronegk mit seinem lyrischen Werk und Chr. E. v. Kleist erscheinen (der erste wurde nach der älteren, positivistischen Monographie Gensels durch einen Aufsatz Staigers und dann in einer Diss. seines Schülers Potter monographisch behandelt, und auch dem zweiten gilt eine die dichterischen Kunstmittel leider nicht erschöpfend interpretierende Arbeit der Zürcher Schule), die „feierliche Stimmung" (Klopstock), die „heitere" (Geßner), die „erotische" (Wieland). Diese Auswahl ist wohl überlegt, sie trifft beispielhafte Erscheinungen und darf in ihrer gewollten Beschränkung anerkannt werden. Daß man daneben noch an manche andere, auch weniger bekannte Dichter der Zeit denken könnte, versteht sich und wird auch von dem Vf. selbst ausgesprochen. Er nennt zum Schluß (155) als mögliche Ergänzungen Zachariä, Hölty, den älteren Jacobi, Salis-Seewis und Claudius. Manche andere werden herangezogen in der L. leider nicht bekannten Heidelberger Dissertation von Charlotte Kahn über *Die Melancholie in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts* (1932), die dem ersten Stimmungstypus L.s auf breiter Grundlage nachspürt.

Grundsätzlich scheinen sich für die Anwendung des Begriffs der „Stimmung" in der Literaturwissenschaft zwei verschiedene Fragemöglichkeiten zu ergeben. Die erste ist vornehmlich von der existentialistischen Auffassung abgeleitet, sie geht auf die Gestalt des Dichters, die Struktur seiner Persönlichkeit und fragt nach der im Werk sich äußernden „Grundstimmung". Diese Frage wird von L. zwar nicht ausschließlich behandelt, aber doch ganz in den Vordergrund gestellt, was schon in Gliederung und Kapitelüberschriften deutlich wird. Sie ist in der praktischen Anwendung wohl nicht so neu, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte; denn sie kommt in methodischem Vorgehen und den Ergebnissen der psychologischen Persönlichkeitsanalyse sehr nahe, wie sie in der Literaturwissenschaft seit langem und oft mit gutem Erfolg geübt worden ist. Sie erweist sich aber in L.s Arbeit als ein voll berechtigter Ansatz, dessen Fruchtbarkeit nach den gezeitigten Resultaten nicht bestritten werden kann.

Eine zweite Möglichkeit ergibt sich, wenn man im Anschluß an die älteren Definitionen der Psychologie „Stimmung" als die wechselnde Seelenlage des Augenblicks oder doch eines kürzeren Zeitraums faßt und nach der Ausgestaltung des transitorischen Moments ihrer stärksten Verdichtung in der Wortkunst fragt. (Die ausführliche Behandlung der hier gegebenen Andeutungen in einem entstehenden größeren Aufsatz behält sich der Referent vor, vgl. auch die passim gegebenen Hinweise in meiner Sprachgeschichte.) Eine solche stimmungshaltige Einzelsituation ist stark mitbestimmt durch die Einflüsse der Umwelt im weitesten Sinne, durch die Wechselbeziehungen von Mensch und Raum, durch psychophysische Faktoren usw. Die Einbeziehung des umgebenden Raums mit allen seinen Einzelheiten und die Darstellung der Zwiesprache zwischen Mensch und Dingen sind die vornehmlichen Mittel, die dem Dichter zu solcher Stimmungsschilderung gegeben sind, und die Frage des Literarhistorikers wird also sein müssen, mit welchen sprachlichen Mitteln es dem Poeten gelingt, dieses schwer greifbare Fluidum der seelischen „Atmosphäre" im Wort erscheinen zu lassen.

Diese zweite Fragemöglichkeit ist — wir reden hier nicht vom Philosophischen, das unter anderer Gesetzlichkeit steht — für die Wissenschaft von der Dichtung die vielleicht fruchtbarere und wohl auch die dem historischen Material gemäßere; dieser Stimmungsbegriff ist es ja auch, der im Subjektivismus des 18. Jahrhunderts sich aus der immer minuziöseren Selbstbeobachtung erst auf religiöser, dann auf verweltlichter Grundlage entwickelt und in die Dichtung eindringt. Das bei diesem Arbeitsziel zu befolgende methodische Verfahren ergibt sich aus der Sache: man muß von der möglichst erschöpfenden Interpretation beispielhafter stimmungsträchtiger Einzelstellen ausgehen und kann so zweitens die allmähliche historische Entwicklung solcher Stimmungsschilderung und ihrer Kunstmittel aufzeigen.

L. hat diese zweite Fragemöglichkeit natürlich auch gesehen (vgl. z.B. seine Bemerkungen S. 13) und sie bei der Durchführung seiner Aufgabe auch wiederholt benutzt, so werden z.B. Einzelstellen Geßners recht eindringlich analysiert. Im ganzen aber tritt dieses Anliegen doch bei ihm zurück, und es ist von dem ersten wohl auch so verschieden, daß man beide Aufgaben trennen sollte. Allerdings muß zugegeben werden, daß die von ihm behandelten Dichter an solchen einläßlicheren Schilderungen stimmungsdichter Situationen noch nicht sehr reich sind.

Die Durchführung der so umschriebenen Aufgabe ist bei L. durchweg sorgfältig, gründlich und feinfühlig. Der sehr umfassenden Zielsetzung entsprechend sind seine methodischen Gesichtspunkte vielfältig und verschiedenartig. Wir finden z.B. Analysen des Gehalts und der tragenden Grundgedanken, soweit diese für die Erfassung der „Grundstimmung" von Bedeutung sind, dann vor allen Dingen die Betrachtung der oben erwähnten „Stimmungsträger": Naturgefühl, Motive und Kunstmittel der Landschaftsschilderung, Rolle der Sinnesqualitäten, das dynamische Element in der Sprache, seltener geschlossene Einzelinterpretationen (z.B. von Klopstocks *Sommernacht* 94ff.). Die sehr zahlreichen Zitate werden in der Mehrzahl der Fälle nicht erschöpfend durchinterpretiert, sondern sie illustrieren mehr als gut gewählte Beispiele den Gedankengang des Vf.s, an manchen Stellen möchte man sich eingehendere Analysen wünschen. Sinngemäß wechselt der Ansatzpunkt mit dem Gegenstand, bei Wieland z.B. (127ff. „Schwärmer und Gesellschaft", 132ff. „Das magische Du", womit etwas preziös die Rolle der Frau gemeint ist) stehen notwendig andere Fragen im Vordergrund als bei Klopstock oder Geßner. Einen großen Raum nehmen durchweg die sprachlichen Beobachtungen ein. Dabei geht es L. seinen oben dargelegten Grundsätzen gemäß weniger um den Wortschatz als um Syntax und Sprachrhythmus, und hier gelingen ihm zweifellos eine Reihe von sehr subtilen und treffenden Beobachtungen. Es läßt sich allerdings nicht verkennen, daß viele dieser Bemerkungen im Sinne unserer oben geäußerten Bedenken mehr den Charakter sensibler persönlicher Impressionen tragen. Der Versuch, die „Stimmung" einer syntaktischen Fügung, des sprachlichen Rhythmus oder auch metrischer Besonderheiten zu erfassen, unterliegt von vorneherein dieser Gefahr zu starker Subjektivität (vgl. z.B. 60 über die Schmeidigung des Alexandriners bei Cronegk, 78ff. über den „rhythmischen Aufschwung" Klopstocks, 116ff. über die „Auflockerung der Sprache" Geßners u.a.): es sind oft mehr feinsinnige ästhetische Deutungsversuche als exakt beweisbare Erkenntnisse.

Hier taucht die grundsätzliche Frage auf, ob die eingehendere Untersuchung des Wortschatzes nicht eine gesichertere Grundlage für die sehr delikate Aufgabe geboten hätte. An der allmählichen Subjektivierung des Wortschatzes müßte sich jene „Entdeckung des Gefühls" im 18. Jahrhundert vielleicht am besten ablesen lassen. Besonders ergiebig dafür ist, der Natur der Sache nach, die Sprache des Naturgefühls und der Landschaftsschilderung, aber darüber hinaus wäre jede im Einzelwort faßbare Beseelung zu prüfen. Eine so verstandene Wortschatzuntersuchung als Spiegel geistesgeschichtlicher Vorgänge muß dem Philologen naheliegen und böte für die gestellte Aufgabe wahrscheinlich festere Ergebnisse als die Untersuchung der oft schwer objektiv faßbaren sprachrhythmischen Elemente, sie erlaubt u.a. die Erfassung auch sehr feiner Einzelheiten seelischer Tatbestände.

L. hat diese Möglichkeit ebenfalls erkannt und auch von ihr Gebrauch gemacht, wenn er z.B. auf Lieblingswörter seiner Dichter (das seelenkündende *hold* bei Kleist, *lieblich* bei Geßner u.ä.) hinweist; er hat aber, wie uns scheinen will, die in solchen mehr beiläufigen Bemerkungen enthaltene methodische Möglichkeit nicht voll ausgenutzt und sich damit vielleicht eine ergiebige und objektive Beweisquelle entgehen lassen. Mit dieser stärkeren Einbeziehung des Wortschatzes in die Untersuchung wäre es wohl auch möglich gewesen, die hier behandelten Dichter stärker historisch einzuordnen. Man würde zeigen können, daß ein Teil der hier verwandten gehaltlich wichtigen Wörter und Sprachformeln Gemeingut der Zeit oder aus bestimmten Einflußbereichen herzuleiten sind. Wörter, die L. richtig als wichtige Gefühls- und Stimmungsträger seiner Autoren hervorhebt, wie *still* und *Stille*, *Schwermut*, *Schmerz*, *Heiterkeit* und manche andere haben eine

oft lehrreiche Geschichte, wodurch die historische Atmosphäre der Arbeit hätte verdichtet werden können. Aber auch dann, wenn der Vf. auf eine solche geschichtliche Einbettung grundsätzlich verzichten wollte, bliebe die Wortschatzuntersuchung immer noch das feinmaschigste Netz zur Erfassung der stimmungshaltigen Einzelheiten.

Thema und Methode von L.s Versuch bringen es mit sich, daß unmittelbare Vorarbeiten kaum vorhanden sind, das Literaturverzeichnis ist dementsprechend knapp. Aber bei einem so stark durchgearbeiteten Stoff, wie es die Dichtung des 18. Jahrhunderts nun einmal ist, fehlt es nicht an mannigfaltigen Berührungspunkten mit der älteren Forschung. Hier vermißt man eine Anzahl von Arbeiten, die, wie uns scheint, mittelbare Anregungen und Belehrungen hätten geben können und deren Erwähnung und Benutzung man in einer Dissertation demnach hätte erwarten dürfen. Zur Begriffsbestimmung hätten vielleicht neben den herangezogenen philosophischen Arbeiten die weitausholenden wortgeschichtlichen Bemühungen von neuphilologischer Seite Erwähnung verdient, die Leo Spitzer in mehreren Aufsätzen niedergelegt hat (*Classical and christian ideas of world harmony: Prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung"*, Traditio II, 1944, III, 1946). Für das Gebiet der Lyrik des 18. Jahrhunderts durften nicht fehlen die schon genannte Arbeit von Charlotte Kahn, in der auch die von L. behandelten Lyriker mit herangezogen werden, vielleicht auch die Dissertation von H. Joswig über *Leidenschaft und Gelassenheit in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts* (1938), sodann für das in diesem Zusammenhang am Rande wichtige Problem der „malenden" Dichtung (Kleist) die ungedruckte Münchener Dissertation von Ingeborg Schönfeld, *Die malende Poesie im 18. Jahrhundert und ihre Überwindung durch den Sturm und Drang* (1920). Für die zentrale Frage des Naturgefühls stützt L. sich nur auf das für die Behandlung dieser Epoche viel zu summarische, weil vier Jahrhunderte umspannende Buch W. Flemmings; er hätte mindestens noch die Leipziger Dissertation von G. Schütze, *Das Naturgefühl um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Lyrik von Pyra bis Claudius* (1933) benutzen können. Für die von ihm öfter berührte Frage der Bewegungsverben hätte ihm der Aufsatz des Referenten über *Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts* (ZfdPh 70, 1949) in mancher Hinsicht dienen können. Vielleicht hätte auch ein Blick auf die Gartenkunst des 18. Jahrhunderts (etwa an Hand des zeitgenössischen Werks von Hirschfeld und der Monographie von Franz Hallbaum über den Landschaftsgarten, 1927) die Basis verbreitern und manches in der Stimmungsschilderung bei Geßner oder Kleist als typischen Zeitausdruck erweisen können.

Saarbrücken August Langen

Friedrich Beißner, Klopstocks Ode „Der Zürchersee". Ein Vortrag. Münster-Köln 1952, Böhlau Verlag, 32 Seiten. — **Karl August Schleiden**, Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik. Saarbrücken 1954, West-Ost-Verlag, 187 Seiten. (Schriften der Universität des Saarlandes). — **Max Freivogel**, Klopstock der heilige Dichter. Bern 1954, Francke Verlag. 158 Seiten. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Heft 15).

Die Kunst der Interpretation scheint heute schon oft von der Gefahr modischer Entartung bedroht; denn manche Arbeit, die diesen Namen trägt, ist keineswegs jener sachlich-gegenständliche und erst dadurch ehrfürchtige Dienst am dichterischen Wort, den diese Form der wissenschaftlichen Äußerung mehr als andere fordert. Umso dankbarer begrüßen wir eine so kundige, auf strengsten Grundlagen aufbauende und methodisch vorbildliche Deutung, wie sie Beißner in seinem 1951 an der Universität Birmingham gehaltenen Vortrag bietet.

Unter bewußtem Verzicht auf jede — hier fast verunklarende — Vollständigkeit wird der innere Schwerpunkt des Gedichts scharf herausgearbeitet. Die Betrachtung von Metrik, Rhythmus, Sprache usw. tritt zurück oder dient nur jeweils als Stütze für das eigentliche Anliegen, die Erhellung des Aufbaus, eine für jede Lyrikinterpretation zentrale Frage also, die bisher im allgemeinen wie bei Klopstock im besonderen oft vernachlässigt worden ist. In ausgezeichneter Analyse erweist B. die durchdachte und klare Fügung der Dichtung, ein Ergebnis, das umso wichtiger ist, als es über den Einzelfall hinaus für Klopstocks Lyrik überhaupt gilt: die meisten dieser Gebilde, selbst die scheinbar ganz entbundenen Hymnen, besitzen eine viel rationalere Architektur, als man oft wahrhaben will. Erst durch diesen methodischen Ansatz wird gegenüber älteren Deutungsversuchen das eigentliche Thema der Ode sichtbar, der Preis der Freundschaft, zu dem alles andere nur Vorbereitung ist.

Damit sind frühere Irrtümer aus dem Wege geräumt und die Maßstäbe für eine objektive Betrachtung gewonnen. Weder beschreibende oder „malende" Lyrik, wie sie die Aufklärer so gern übten, ist hier gewollt — der Natureingang erweist sich nur als der schnell verlassene Ausgangspunkt — noch auch „Erlebnislyrik" im Sinne Goethes, dessen Gedicht *Auf dem See* (wie auch bei Staiger) zum klärenden Vergleich herangezogen wird: mit Recht betont B. (S. 14), daß das „Erlebnis" als zeugendes Motiv der Dichtung für Klopstock noch nicht besteht. Damit erweist sich die von der älteren Forschung gestellte Frage nach der Wirklichkeitstreue der Landschaftsschilderung in diesen Versen als ungemäß: sie verkennt die Absichten des Dichters; denn gegenständliche Beschreibung widerspricht sowohl dem Wesen Klopstocks wie den Gattungsgesetzen der „aufsingenden Ode". Der bis in die zahlenmäßigen Proportionen der Strophen kunstvoll berechnete Mikrokosmos des Gedichts wird in B.s Interpretation zum erstenmal überraschend evident.

Im Verlauf dieser Ausführungen kommt der Vf. zu einer auch grundsätzlich wichtigen Auseinandersetzung mit Emil Staigers Interpretation desselben Gedichts (zuerst 1949, jetzt in dem Sammelband *Die Kunst der Interpretation*, 1955, S. 50ff., die hier zur Diskussion stehende Frage bes. S. 65ff., vgl. dazu auch die Züricher Dissertation von Anton Krättli über *Die Farben in der Lyrik der Goethezeit*, 1949, in der auch Klopstock untersucht wird). Es geht um die Farbigkeit der dichterischen Naturschilderung, eine Frage also, die zwar, wie erwähnt, bei Klopstock peripher ist, aber immerhin besteht. Wie kann man diese Farbigkeit wissenschaftlich messen? Sicher wird man sich, wie B. meint, hüten müssen, die Beiwörter allein als die „eigentlich stimmungshaltigen Elemente der Dichtung" anzusehen, so zweifellos ihre stark stimmunggebende oder stimmungsteigernde Wirkung in zahllosen Fällen ist. Sicher wäre es auch, wie er betont, nicht richtig, nur aus „isoliert befragten und statistisch gezählten Adjektiven" zu weit gehende Schlüsse zu ziehen. Niemand wird schließlich B. bestreiten, daß die in Klopstocks Gedicht in wenigen, aber eindringlichen Zügen aufleuchtende Landschaft in der verarbeitenden Phantasie des Hörers oder Lesers ein farbiges Bild hinterläßt. Es fragt sich nur, was und wieviel der Wissenschaftler darüber mit Sicherheit und unwidersprechlich aussagen kann. Wie der Dichter diese Landschaft empfand, wissen wir nicht; man kann also füglich nur fragen, mit welchen sprachlichen Mitteln ein so bewußter Künstler sie darstellt, und dazu sind wir Philologen eben doch auf das angewiesen, was tatsächlich im Wort erscheint. Also werden wir doch in erster Linie die Farbadjektiva und weiter die in den anderen Wortarten, vor allem den Substantiven enthaltenen Farbqualitäten prüfen müssen. Dabei ist die zweite Beweisquelle schon erheblich unsicherer als die erste: Wörter wie *Traubengestade*, *Reben*, *Rose*, *Schattenwald* u.a. lösen zwar in jedem Leser auch Farbvorstellungen aus, aber diese sind von ungleich geringerer Allgemeinverbindlichkeit. Klopstock spricht expressis verbis nur von Schimmer, Silber, Schatten und dem einzigen *rötenden Strahl*, also hauptsächlich (wie übrigens meist auch die „malenden" Dichter Brockes und Kleist) von hellen, glänzenden Lichtreizen, sehr wenig von ausgesprochenen Farben. Dazu ist *Silber* und *silbern* ein in der umgebenden Rokokodichtung völlig abgenutzter Topos, der obendrein fast ebenso oft von akustischen (vgl. Klopstocks *Silberton*, Z. 49) wie von optischen Erscheinungen gebraucht wird

und dadurch für unsere Frage an Beweiskraft verliert. Auch die *tauende Rose* erweckt durch das beigefügte adjektivische Partizip ebenso stark die Vorstellung hellen Glanzes (funkelnde Tautropfen sind wieder bei Brockes und Kleist häufig) als die der roten Farbe, und zudem ist der rosenumkränzte Becher wieder ein in der Anakreontik geläufiger Klischeeausdruck, was gegen eine starke Farbvorstellung spricht. Überhaupt scheint uns das Landschaftsbild in der Zürchersee-Ode mit seinem Grundton heller, fast flimmernder Lichtreize ziemlich stark in der Tradition der vorhergehenden Dichtung, sowohl der anakreontischen wie der „malenden" Lyrik, zu stehen. Das von den heraufgerufenen Naturdingen in der Phantasie des Lesers erzeugte Bild mag also, wie B. behauptet, eminent farbig sein, aber diese Farbigkeit ist kaum philologisch erweisbar, sondern an das Subjekt des Aufnehmenden gebunden und von dem Grad seiner Sensibilität abhängig; wir tun die Farben in unserer nachvollziehenden Einbildungskraft mehr als „private Assoziationen" unserer Erinnerung hinzu, ohne daß solche Eindrücke Allgemeingültigkeit beanspruchen dürfen. Und wenn schließlich B. selbst sich auf seine persönliche „Empfindung" beruft, die ihm diese und andere Gedichte Klopstocks „als ganz besonders farbig" erscheinen lasse, so ist das eben keine streng wissenschaftliche Aussage, sondern eine subjektive Reaktion, die wir je nach unserem Sensorium teilen oder ablehnen können.

Klopstocks dichtungstheoretische Bemühungen sind, obwohl sie dem Wesen und Willen des Dichters nach einen äußerlich und innerlich beträchtlichen Teil seines Gesamtwerks ausmachen, bisher noch nicht im Zusammenhang behandelt worden. Nur der *Gelehrtenrepublik* gelten gleich drei Dissertationen, von denen die letzte und beste von Max Kirschstein in einem kurzen, aber natürlich ganz unvollständigen Schlußkapitel auch auf die „Poetik" des Dichters im allgemeinen eingeht. Auch die Dissertationen von Martha Haebler (*Kl.s Auffassung vom Wesen der Dichtung*) und Walther Lich (*Kl.s Dichterbegriff*) behandeln nur Teilfragen und leiden außerdem unter manchen Mängeln, während die umfangreiche sonstige Sekundärliteratur die theoretischen Äußerungen des Dichters immer nur von Fall zu Fall als Stütze der jeweiligen Sonderfragen heranzieht.

So trifft Schleidens Themenstellung auf eine echte Lücke. Klopstock ist der Typus des räsonnierenden Dichters, dem es bei einer unleugbar stark rationalen Veranlagung mindestens in späteren Jahren ein Bedürfnis ist, sich über jeden Schritt auch theoretisch Rechenschaft zu geben.

Die erste Aufgabe einer solchen Untersuchung ist die auf genauer Quelleninterpretation beruhende systematische Ausbreitung und Darstellung des vorhandenen Materials. Sie birgt gewisse Schwierigkeiten, die einmal durch die Beschaffenheit der Zeugnisse und zweitens durch Klopstocks Ausdrucksweise bedingt sind. Der Dichter ist, so gern er theoretisiert, kein systematischer Geist, und der Wille zum „Lehrgebäude", wie es Barock und Aufklärung liebten, oder gar zum verachteten „Regulbuch" liegt ihm völlig fern. Seine Äußerungen sind zwar in ihrer Gesamtheit zahlreich, aber verstreut, ungleichmäßig, z.T. aphoristisch und zudem, besonders in den theoretischen Gedichten und der *Gelehrtenrepublik*, oft in einer Sprache abgefaßt, deren raunende Dunkelheit den Literarhistorikern schon manches Rätsel aufgegeben hat.

Diese Seite der Gesamtaufgabe steht bei Schl. ganz im Vordergrund. Er beginnt sehr systematisch mit der Darstellung von Klopstocks kargen und nicht eindeutig festgelegten ästhetischen Grundbegriffen (Schönheit, moralische Schönheit, das Erhabene, Vollkommenheit u.a.), untersucht dann die Sprachauffassung des Dichters, seine Stilprinzipien, die metrischen Theorien, Punkte also, zu denen bekanntlich das reichste, geschlossenste und auch schon am meisten ausgewertete Material vorliegt, dann seine Anschauungen vom Wesen des Dichters und des dichterischen Schaffens (dazu u.a. die oben genannten Vorarbeiten), schließlich die wiederum nicht zahlreichen Äußerungen zur Gattungspoetik und Klopstocks Meinungen über die erzieherische und kulturelle Bedeutung der Dichtung. Mit diesem Fächersystem können die theoretischen Äußerungen des Dichters ziemlich restlos erfaßt werden, die gebotene Darstellung ist also ganz oder

nahezu vollständig, zuverlässig und sicherlich dankenswert, weil sie einen so bisher nicht möglichen Gesamtüberblick über das reiche, aber disparate Quellenmaterial gibt, der zudem durch mehrere Register in allen Einzelheiten erschlossen wird. Die Nachprüfung der Quellennachweise in den Anmerkungen zeigt die Bemühung des Vf.s um sorgfältige Dokumentation. Der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt wird im allgemeinen berücksichtigt. Manches kommt allerdings zu kurz, so sind z.B. die Bemerkungen über das Epos (S. 128) sehr dürftig, die hier notwendige Interpretation der frühen Schulpfortaer Rede, so unselbständig sie sein mag, fehlt (dies wie einige andere Einzelheiten besser bei Freivogel).

Die zweite, gewiß ebenso wichtige Aufgabe nach dieser interpretierenden Ausbreitung des Materials ist seine historische Einordnung in die Entwicklung der Dichtungstheorie, besonders in die des frühen 18. Jahrhunderts. Schl. hat diese Frage sehr wohl erkannt, und er bemüht sich auch, Verbindungslinien nach rückwärts und — seltener — nach vorwärts sichtbar zu machen. Vor allem verweist er an einer Anzahl von Stellen auf die schon durch Klopstocks Bildungsgang naheliegenden antiken Quellen, er versucht auch hie und da Gemeinsamkeiten mit Barock und Aufklärung festzustellen und gibt zuweilen einen Ausblick auf die Moderne (Stefan George oder die neuere französische Dichtung).

Dennoch wird man sagen müssen, daß es dem Vf. an Quellenkenntnis der Poetik vor allem des frühen 18. Jahrhunderts fehlt. Hier ist er fast ausschließlich auf die wenigen und natürlich nicht ausreichenden Bemerkungen angewiesen, die er im ersten Band von Markwardts *Geschichte der deutschen Poetik* (der zweite lag ihm noch nicht vor) und in Lempickis *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* vorfand. Die übrige ältere und neuere Sekundärliteratur zur Geschichte der deutschen Ästhetik und Poetik hat er anscheinend nicht benutzt. Man vermißt z.B. Heinrich von Stein, die — freilich nicht idealen — Arbeiten von Braitmaier und Servaes, zur Frage der Übersetzung die Arbeiten von Walter Fränzel und Gerhard Fuchs, zum Begriff des „Erhabenen" die Bonner Dissertation von Karl Albert (*Die Lehre vom Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus*, 1950), zu Breitinger vielleicht noch die Zürcher Dissertation von J. Bräker (*Der erzieherische Gehalt von J. J. Breitingers Critischer Dichtkunst*, 1950), zum Nachahmungsproblem die Kölner Dissertation von Susi Bing (1934) und andere Einzelarbeiten, die zwar nicht Klopstock selbst, aber den unerläßlichen zeitgenössischen Rahmen betreffen.

Vor allem aber geht Schl. bei Klopstocks Vorläufern und Zeitgenossen nirgendwo auf die Quellen selbst zurück. Die wenigen Zitate aus den Schriften der Schweizer sind ausnahmslos Lempicki oder einer anderen Vorarbeit entnommen, keines ist selbst gefunden. Und doch hätte man, auch von einer Dissertation, erwarten dürfen, daß die wichtigen und umfangreichen Zusammenhänge Klopstocks mit den poetischen Theorien seiner Vorgänger, in erster Linie eben mit Bodmer und Breitinger, im Quellenvergleich ausführlich behandelt worden wären. Vor allem wäre es notwendig gewesen, Breitingers *Critische Dichtkunst*, deren zahlreiche Vordeutungen auf Klopstock, Herder u.a. wohl noch nicht ausgeschöpft sind, im Original zu benutzen. Der Name Pyras, also des wichtigsten Vorläufers für Klopstocks religiös getönten Dichterbegriff, kommt in Schl.s Schrift überhaupt nicht vor, obwohl es sich dabei wahrlich um keine neue Erkenntnis handelt und schon ein Blick in G. Wanieks solide Monographie von 1882 den Vf. hätte belehren können. Klopstocks Ablehnung des Reims wird zwar (S. 131) erwähnt, aber daß es sich dabei um ein vielumstrittenes Zeitproblem handelt, in dem der Dichter wieder von den Schweizern abhängig ist, erfahren wir nicht. Eine Anmerkung (S. 157) bemerkt zwar beiläufig, daß auch die Zürcher Kritiker den Gebrauch der „Machtwörter" empfohlen hätten, aber nicht, daß Breitingers besonderes Kapitel darüber Klopstock erst angeregt hat. Auch andere Dinge, die Schl. als geistiges Eigentum und anscheinend als neue Erkenntnisse Klopstocks behandelt, wie z.B. die Empfehlung der Archaismen, der Neologismen, der Idiotismen, der Inversionen und überhaupt der sinnbedingten Änderung der poetischen Wortfolge, die Betonung des Unterschieds zwischen prosaischer und poetischer Sprache u.a. gehen in Wirklichkeit auf die Zürcher zurück oder sind mindestens keimhaft bei ihnen vorgebildet. Bei der Behandlung von Klopstocks Sprachstolz —

für das Gesamtthema freilich keine zentrale Frage — weist Schl. zwar im Anschluß an seinen Gewährsmann Lempicki auf die Barocktheoretiker und auch auf die Aufklärer hin (wobei Leibniz nicht fehlen dürfte), er hätte aber auch das starke Weiterwirken gerade dieser Bestrebungen des Messiasdichters bei den Mitgliedern des Göttinger Hains (bes. Voß und F. L. Stolberg) usw. bis zur Romantik hin erwähnen sollen. Die Nachwirkung von Klopstocks theoretischen Anschauungen wird von Schl. hie und da gestreift, sie hätte aber in dem zu ziehenden geschichtlichen Rahmen eine ausführlichere Darstellung verdient; wir denken z. B. an Stolbergs kleine prosaische Aufsätze, in denen Dichterbegriff und Sprachauffassung Klopstocks bis zur nachromantischen Spätstufe von 1810 weiterleben. Andererseits könnte die Abgrenzung von Klopstocks Anschauungen gegen die Poetik der Geniezeit gelegentlich schärfer sein (vgl. z. B. S. 95 f. Klopstocks Inspirationsbegriff, dessen Verschiedenheit von dem der Stürmer und Dränger Schl. nicht erwähnt).

So liegt das Hauptverdienst der Arbeit Schl.s in der systematischen Bestandaufnahme von Klopstocks dichtungstheoretischem Gedankengut. In diesem Punkte ist das ihm von Markwardt (Bd. 2) gespendete Lob zweifellos berechtigt und soll ihm hier nicht verkürzt werden. Im Historischen ist die Arbeit schwächer: die Aufgabe wird zwar gesehen und auch angegriffen, aber aus Mangel an Quellenkenntnis nicht gelöst. Dadurch werden die Perspektiven der Darstellung teilweise ein wenig verschoben, und Klopstocks theoretische Leistung erscheint vielleicht in manchen Punkten selbständiger, als sie in Wirklichkeit war: in Wahrheit hat er viel mehr übernommen, als hier sichtbar wird. Ebenso wie ein nicht geringer Teil seiner Sprach- und Stilmittel bei seinem Auftreten im Prinzip schon vorgebildet war und nur durch den Griff des großen Dichters, der er bleiben wird, entscheidend geprägt und durch ihn an das Jahrhundert weitergegeben wurde, sind auch zahlreiche seiner theoretischen Meinungen ihrem Ursprung nach älter, ohne daß seine Leistung dadurch verkleinert würde.

In der Dissertation von Freivogel stehen, der Zielsetzung des Titels entsprechend, zwei eng zusammengehörige Themen im Vordergrund: einmal Klopstocks Dichterbegriff und die daraus fließenden Grundzüge seiner Poetik und seines Stils, zweitens seine religiöse Grundhaltung und ihre Auswirkungen auf das poetische Werk.

Die Interpretation von Klopstocks Dichterbegriff geht (übrigens ohne in Text oder Anmerkungen von den vorhandenen Vorarbeiten Notiz zu nehmen) sinngemäß aus von der Schulpfortaer *Declamatio* von 1745, deren Grundgedanken gut herausgearbeitet werden. Der in späteren Jahrhunderten veräußerlichte antike Vates-Begriff wird durch Pyra und Klopstock aufgenommen und in das Christliche umgedeutet. „Heilige Poesie" meint in Klopstocks Sinn zunächst nur Dichtung mit christlichem Stoff, der „heilige Dichter" ist derjenige, der solche religiösen Themen behandelt. Die aus der Renaissancetheorie übernommene Trennung von Inhalt und Form einer Dichtung ermöglicht Klopstock die Übernahme des homerischen Hexameters, während der heidnische Gehalt abgelehnt wird. Geistesgeschichtlich steht F. Klopstocks Epos inmitten eines Säkularisationsvorgangs, einer Umwandlung „des Heiligen in ästhetische Gebilde".

Mit Recht wird betont, daß die in der *Declamatio* gegebene Charakteristik des epischen Dichters von Vorbildern abhängig ist und nicht Klopstocks eigentlichem Wesen entspricht. Im 3. Kapitel („Das Mißverständnis") belegt F. zunächst durch zahlreiche Einzelheiten die bekannte Tatsache der ganz unepischen Subjektivität des *Messias:* das Hervortreten des Ich, die Distanzlosigkeit, die bes. in den eingefügten Reden und Gesprächen (bzw. Wechselgesängen) hervortritt, die Subjektivierung durch die Rolle der „Teilnehmenden" usw. — man hätte noch manche andere Kriterien nennen können. Die Zusammenhänge dieses Dichterbegriffs mit der neuen Dichterauffassung des europäischen 18. Jahrhunderts werden in knappen Umrissen skizziert und auch, stärker als bei Schleiden, die Abhängigkeit Klopstocks von den Schweizern berührt.

In einem gedrängten Kapitel (S. 76 ff.) faßt F. die wichtigsten Merkmale von Klopstocks Poetik zusammen. Von dem Grundbegriff der „Aktion" werden die sattsam bekannten Stilmerkmale abgeleitet: syntaktische Ballungen, Komposita, poetische Wortfolge, Participia praesentis,

transitiver Gebrauch der Intransitiva, verbale Präfixbildungen, die Bedeutung der Stilformen des Anrufs und Ausrufs usw. — das meiste nicht neu, aber gut zusammengefaßt und belegt. Ebenfalls auf bekanntem Gelände bewegen wir uns bei der folgenden Erörterung von Klopstocks Verskunst (S. 86ff.). Gut gewählt ist auch hier der Ausgangspunkt: Klopstocks Begriff der „Wortbewegung" und der Unterschied zwischen „berechneter" Dauer und „gelebter" Zeit im Vers (die Arbeit von Irmgard Böger fehlt). Von hier aus lassen sich die wichtigsten Begriffe „Zeitausdruck" und „Tonverhalt" ebenso fassen wie der des „Wortfußes", den Klopstock dem antiken Versfuß entgegenstellt. Von der Grundtendenz zur Dynamisierung her wird die Ablehnung des zu eintönigen jambischen Maßes ebenso verständlich wie Klopstocks Umdeutung des epischen Hexameters zum lyrisch-subjektiven Zeitmaß und endlich die Konsequenz der freirhythmischen „Gesänge".

Entgegen einer weitverbreiteten Auffassung betont F. mit Recht die rationale Komponente in Klopstocks Schaffen. Seine „Eingebungen" und „Entzückungen" sind, im Gegensatz zu manchen Dichtungen der Stürmer und Dränger, nicht naiv-ursprünglich geworden, sondern zum guten Teil mit verstandeshafter Bewußtheit willensmäßig erzwungen. Sowohl die Gesänge des *Messias* wie auch die Lyrik, selbst die scheinbar fessellos stammelnden Hymnen, sind, wie F. in knappen, aber treffenden Analysen zeigt, in Wahrheit sehr klar durchdacht und aufgebaut. Entsprechend ist auch Klopstocks Einstellung zum Geniebegriff des Irrationalismus eine durchweg negative. In seiner Auffassung des Poeten fehlt das spezifische Merkmal des Schöpferischen. Letztes Ziel der „höheren" Dichtung ist für Klopstock die „moralische Schönheit", ähnlich also wie in der Aufklärung eine außerdichterische Zweckgebundenheit, die eine frei schöpferische Gestaltung fast ausschließt. Klopstocks Inspirationsbegriff ist ein anderer als der der Geniezeit, und an die Stelle des Originalgenies tritt der religiöse Stoffe behandelnde „heilige Dichter".

F.s Betrachtung von Klopstocks Religiosität stützt sich naturgemäß vor allem auf das epische Werk, das der Dichter stets als sein Hauptgeschäft betrachtet hat. Als geistige Mitte des *Messias* erweist sich die Lutherische Rechtfertigungslehre. Die Analyse der Gestalt des Abbadona bestätigt die bekannte Tatsache von Klopstocks Streben nach protestantischer Rechtgläubigkeit. Die vielumstrittene Erlösung des reuigen Teufels sieht F. nicht als Abbild des Menschenschicksals in seiner Sündhaftigkeit, sondern als Ausdruck der absoluten Souveränität Gottes. Hier setzt der wichtigste Teil seines Deutungsversuchs ein: Klopstock läßt die vielleicht größte Möglichkeit ungenutzt, in dieser Gestalt die existentielle Bedrohung, Sündhaftigkeit und Begnadigung des Menschen darzustellen, er muß sie nach der Meinung des Vf.s ungenutzt lassen, weil seine eigene religiöse Existenz in stets gesichertem Glaubensbesitz spannungslos verläuft und ihm damit jene Erlebniskurve vom Sündenbewußtsein zum Gnadendurchbruch fehlt, wie sie z. B. die pietistischen Lebensläufe so häufig zeichnen. Der Mensch in Klopstocks Dichtung ist also nicht der begnadigte Sünder, der Buße tut, sondern der unsterbliche Gerechte, welcher der Buße nicht bedarf, und die scheinbar entfesselten Mächte der Finsternis bleiben in Wahrheit machtlos. In dieser Haltung des Dichters sieht F. Zusammenhänge mit der Aufklärung, im besonderen mit Leibniz wirksam, auf die Kindts wunderliche Monographie schon gelegentlich hingewiesen hatte.

In einem offenbar durch F.s Lehrer W. Muschg inspirierten Vergleich mit Hölderlin gipfelt diese Interpretation. Klopstocks nie bedrohte Glaubenssicherheit, so wird (S. 116ff.) ausgeführt, bedeutet zugleich die notwendige Grenze seines Dichtertums. Durch diese unbeirrbare Rechtgläubigkeit, die im Gegensatz zu Hölderlins „Gottlosigkeit" steht, soll nach F. „die ganze Abgründigkeit des menschlichen Daseins vor Gott" aufgehoben sein und Klopstocks Werk „eine Erhabenheit ohne Tiefe" besitzen. Wir kennen diese Einstellung aus der stark abwertenden Klopstockcharakteristik in Muschgs *Tragischer Literaturgeschichte*. Diese zweifellos Richtiges sehende und aus den Quellen schöpfende Deutung F.s begnügt sich nicht mit der Darlegung der immanenten Gesetzlichkeiten dieser Dichtung und ihrer geistigen Voraussetzungen, sondern sie mißt diese Leistung mit von außen herangetragenen, der historischen Erscheinung nicht gerecht werdenden Maßstäben, sie wertet des Werk von einem ganz bestimmten weltanschaulichen Ge-

sichtspunkt aus, der Klopstocks Wesen extrem fern ist, und gehört damit streng genommen in das Gebiet der unverbindlichen privaten Meinungsäußerung.

Innerhalb dieser Untersuchung der religiösen Haltung des Dichters wird auch (ohne Kenntnis der Spezialarbeit von Gisela Mroz) die vielerörterte Frage nach Klopstocks Verhältnis zum Pietismus noch einmal angeschnitten, doch ohne wesentlich neue Ergebnisse zu zeitigen. Man weiß seit langem, daß von Pietismus in theologischem Sinn bei diesem stets um Orthodoxie bemühten Dichter nicht die Rede sein kann, und mit Recht hebt F. selbst Klopstocks Gläubigkeit von dem typischen pietistischen Erlebnis der Gottesferne und des Gnadendurchbruchs ab. Richtig wird auch der unpietistische, weil gar nicht „gefühlige" Charakter von Klopstocks geistlichen Liedern betont, nur besagt das vielleicht nicht so viel, wie der Vf. meint, eben weil der Dichter hier bewußt orthodoxe Gebrauchsliteratur schaffen will, was das Fehlen eines „pietistischen" Gefühlseinschlags wohl hinreichend erklärt. Wir wissen weiter, daß eine unmittelbare Berührung und Befruchtung Klopstocks durch den Pietismus quellenmäßig nicht erweisbar ist, es sei denn indirekt auf sprachlichem Gebiet, wo die frappanten Gemeinsamkeiten kaum Zufall sein können. Dennoch scheint uns F. zu weit zu gehen, wenn er (S. 76) behauptet, das scheinbar Pietistische im *Messias* beruhe in Wahrheit nur auf Klopstocks neuer Auffassung, daß die heilige Poesie „die ganze Seele bewegen" müsse. Denn wenngleich das spezifisch pietistische Glaubenserlebnis fehlt, so ist doch die Gefühlsdurchtränktheit des *Messias* ohne die Generationen lange Vorarbeit der Stillen im Lande ebenso wenig denkbar wie die Existenz der Klopstock umgebenden Säkularisationsstufe der Empfindsamkeit, und Gestalten wie Lebbäus oder Semida und Cidli sind in diesem Sinne zwar keine Pietisten, aber doch mittelbar von diesem Geist inspiriert.

Gegenüber Schleidens den Stoff gleichmäßig ausbreitender und kommentierender Arbeit scheint uns F.s Buch die darstellerisch reifere, aber subjektivere Leistung zu sein. Die Fragestellung des Vf.s trifft wesentliche Punkte, auf knappem Raum wird unter Verzicht auf Nebensächliches entschieden akzentuierend ein scharf umrissenes Klopstockbild herausgearbeitet, das neben vielem schon Bekanntem eine nicht unbedeutende Ernte neuer Beobachtungen oder mindestens diskutabler Auffassungen oder aber Differenzierungen und Präzisierungen älterer Ergebnisse enthält. Alle Ausführungen des Textes werden in dem umfangreichen Anmerkungsteil aus den sorgfältig ausgewerteten Quellen belegt, nur in der Erwähnung von Vorarbeiten ist der Vf. an manchen Stellen großzügiger, als einer Dissertation erlaubt sein sollte. Die Darstellung ist zügig und prägnant. Alles in allem: eine Anfängerarbeit von Niveau, die man auch da begrüßen darf, wo man in Gesamtauffassung oder Einzelfragen abweichender Meinung ist.

Saarbrücken August Langen

Joseph von Laßberg. Mittler und Sammler. Aufsätze zu seinem 100. Todestag, hrsg. von Karl S. Bader. Friedrich Vorweg Verlag, Stuttgart o. J. [1955].

Zu den großen Gelehrten, die im vergangenen Jahrhundert die germanistische Wissenschaft begründet haben, gehört der Freiherr von Laßberg nicht. Sein Name ist uns wohl geläufig durch die von ihm erworbene und herausgegebene Nibelungenhandschrift C, die sogenannte Hohenems-Laßberg'sche Handschrift. Daß aber Laßberg keine unbedeutende Persönlichkeit neben den vielen gelehrten Köpfen der Germanistik gewesen ist, wird durch die jüngst erschienene Gedächtnisschrift zum 100. Todestag des Freiherrn wieder in Erinnerung gebracht.

Karl Siegfried Bader hat diese Aufsatzsammlung herausgegeben und ihr einen skizzenhaften biographischen Abriß vorangestellt (S. 11—50). Die Schwierigkeit, Laßbergs Persönlichkeit und

sein vielfältiges Wirken in einer ausführlichen Biographie zu fassen, hat dazu geführt, den wichtigsten Abschnitten seines Lebens eigene Abhandlungen zu widmen. Unvermeidlich, daß bei einer derartigen Aufgliederung auch Nachteile in Kauf genommen werden müssen. Neben vielen Längsschnitten, die das Verhältnis Laßbergs zu verschiedenen Gelehrten behandeln, wird in einem umfangreichen Querschnitt über die letzten 17 Jahre des Freiherrn auf der Meersburg berichtet. Überschneidungen, Wiederholungen, aber auch willkommene Ergänzungen sind dadurch bedingt.

Besonders geht uns hier der Germanist Laßberg an, der für das schwäbische Altertum begeisterte Freiherr, der „Junker Sepp von Eppishausen", der „Laßbergaere", wie er sich nicht nur selbst nennt, sondern wie er uns etwa auch im Briefwechsel Grimm-Lachmann begegnet. In seiner Jugend hatte er — vielleicht als einer der letzten — noch den Ritterschlag empfangen. „Schwäbisch" galt ihm in erster Linie als Gesinnung. Er sah es als seine Aufgabe an, den Edelmann zu repräsentieren, spätmittelalterliche Lebensform, wie er sie sah, noch einmal wachzurufen. So mag es uns heute oft scheinen, daß er schon zu Lebzeiten einer vergangenen Welt angehörte.

Das von Karl S. Bader trefflich gezeichnete Bild der Persönlichkeit Laßbergs wird in den anderen Beiträgen in mancher Richtung ergänzt. Hermann Wieser steuert eine genealogische Studie über den Donaueschinger Zweig der Familie Laßberg bei (S. 51—64). Den Germanisten geht Karl Klunks zusammenfassender Aufsatz „Laßberg als Helfer der führenden Germanisten seiner Zeit" an (S. 89—117). Man ist immer wieder überrascht, daß wirklich alle großen Geister ihn aufsuchten, ihn um Rat und Hilfe baten. Da begegnen wir den Grimms, Lachmann, Uhland, Benecke, Maßmann, von der Hagen, um nur die bedeutendsten zu nennen. Mag auch der eine oder andere nicht ihn, sondern seine Bücher besuchen, wie er kurz vor seinem Tode einmal bitter bemerkte, so zeigt uns etwa der bis zum Tode andauernde Briefwechsel mit Uhland die Achtung vor dem Menschen und Gelehrten Laßberg. Diesen allgemeinen Überblick ergänzt in mancher Beziehung Adolf Kastners Beitrag „Laßberg auf der alten Meersburg" (S. 299—377). Besonders eindrucksvoll ist der Abschnitt über seine wissenschaftliche Arbeit. „Guten Freunden, und nicht zuletzt sich selbst, zu Lust und Lieb, nicht aber im strengen Dienst der Wissenschaft", so sagt Kastner, galt sein Bemühen. Bereitwillig hat er sein gesammeltes Material anderen Gelehrten zur Verfügung gestellt und auf eigene Edition verzichtet, so beim „Habsburgischen Urbar" oder beim „Waltharius". Und hier hat Eduard Studer uns neue Erkenntnisse vermittelt. In seinem Aufsatz „Laßberg und Ildefons von Arx" (S. 157—210) gibt uns der Verfasser Aufschluß über Laßbergs Bedeutung für die Nibelungen- und Walthariusforschung. von Arx war Archivar und Stiftsbibliothekar in St. Gallen, der Stätte also, die wertvollste Handschriften barg, darunter auch die Nibelungenhandschrift B. Laßberg und von Arx waren im Wesen entgegengesetzt — der eine begeistert, der andere wissenschaftlich-nüchtern. Die gemeinsamen gelehrten Interessen haben „neben gegenseitiger Wertschätzung" die Verbindung bis zu von Arx' Tode aufrechterhalten. Nibelungen, Minnesinger und Waltharius waren die Problemkreise, über die Laßberg den St. Galler Stiftsbibliothekar immer wieder befragte. Studer gibt uns einen kenntnisreichen Abriß der Nibelungenforschung bis auf Bartsch und Braune und läßt der Persönlichkeit und dem wissenschaftlichen Bemühen Laßbergs Gerechtigkeit widerfahren. Die Begeisterung für das Schwäbische verführte Laßberg dazu, alle große mittelalterliche Dichtung in Oberdeutschland, nach Möglichkeit im weitergefaßten schwäbischen Raum anzusiedeln. So trat er auch sofort und nachdrücklich dafür ein, Ekkehard I. die Verfasserschaft des Waltharius zuzuerkennen. Studer glaubt, Laßberg „die Hauptverantwortung für den Weg, den die Walthariusforschung in den nächsten 120 Jahren einschlug", übertragen zu können. Der erste kritische Walthariustext, 1838 von J. Grimm gemeinsam mit Schmeller in den „*Lat. Gedichten des X. und XI. Jahrhunderts*" herausgegeben, wurde Laßberg gewidmet. Studer bemerkt mit Recht, daß die eigentliche Walthariusforschung mit dieser Ausgabe erst einsetzte. Es ist aber Studers Verdienst, uns auf die Forschung vor dieser Ausgabe und auf Laßbergs Anteil daran hingewiesen zu haben.

Stand Laßberg dem St. Galler Stiftsbibliothekar stets als der Auskunft Heischende und Bittende gegenüber, so war in den Beziehungen zu J. A. Pupikofer das Verhältnis umgekehrt. Karl S. Bader bringt eine Nachlese zum Briefwechsel Laßberg-Pupikofer (S. 211—231). „Literarischer Schildknappe des gelehrten Ritters und Meisters Sepp von Eppishausen", so hatte sich Pupikofer einmal bezeichnet. Nur von Pupikofer hatte Laßberg „ein solches Maß gläubiger Verehrung und treuer Dankbarkeit erfahren", schreibt Bader.

Die liebenswerte, gastfreundliche und stets hilfsbereite Persönlichkeit des Freiherrn wird uns vor allem in Werner Schenkendorfs Aufsatz über Laßbergs Verhältnis zu Ittner (S. 119—138) und in den vorzüglich kommentierten Briefveröffentlichungen Eduard Vischers (Joseph von Laßberg und Heinrich Zschokke, S. 139—156) und Anton Largiadèrs (Gerold Meyer von Knonau und Laßberg, S. 233—258) nahegebracht. Auch Gottfried Boesch veröffentlicht in seinem Beitrag „Laßberg und Ferdinand von Keller" (S. 259—297) unbekannte Briefe Laßbergs, zur Erläuterung ferner zwei Briefe Ludwig Ettmüllers an den Freiherrn. Boeschs kritische Bemerkungen zur unsystematischen Sammelwut des alten Laßberg werden durch die Briefe bestätigt. Doch mag dies wohl vor allem für den Greis auf der Meersburg zutreffen. Denn gerade durch seine Sammlertätigkeit hat Laßberg Bedeutung für seine und auch für unsere Zeit gewonnen. Bereitwillig hat er seine Schätze jedem zur Verfügung gestellt, der ihn darum anging. Nicht zu Unrecht lautet der Untertitel des Werkes „Mittler und Sammler". Dieses Thema wird in allen Aufsätzen angeschlagen. Besonders anzuführen ist die Arbeit von Christian Altgraf zu Salm: „Laßberg als Kunstsammler" (S. 65—87). Hierin werden auch die bedeutendsten von Laßberg erworbenen Handschriften, Gemälde und sonstigen Kunstschätze genannt. Schließlich hat Eduard Johne (S. 379—393) den Übergang der Laßbergschen Sammlungen an die Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek behandelt und deren Bedeutung innerhalb der Fürstenbergischen Institute umrissen.

Der Herausgeber, Karl S. Bader, betont in seiner einleitenden Skizze, daß man vom Germanisten Laßberg, „wenn wir ihn so nennen wollen, nicht mehr verlangen" darf, „als seine Zeit, sein Wissen und seine Lebensumstände ihm gestatteten". Wie die Mitlebenden über ihn dachten, möge eine Stelle aus einem Brief Jacob Grimms an J. R. Wyß, den Sammler von alten Denkmälern, Sagen und Liedern der Schweiz, zeigen, die den Bearbeitern entgangen ist: *Ein in der Nähe von S. Gallen und Constanz, zu Eppishausen im Thurgau, lebender wohlgesinnter und mir persönlich bekannter Mann, der Freiherr von Laßberg, zeigt gleichfalls großen Eifer für die altdeutsche Literatur und man muß vor allen Dingen Liebhaber seyn, um Kenner zu werden: der sogenannten Kenner, ohne jeden Boden, gibt es leider in Deutschland einige, deren mittelmäßige Gelehrsamkeit nicht belebt, sondern tödtet*[1].

Abschließend verdient die vorzügliche, von Hildegund Beckmann-Ritzel in 3 Abteilungen gearbeitete Bibliographie besondere Anerkennung (S. 395—413). Neben Laßbergs eigenen Veröffentlichungen werden Briefe und Briefausgaben angeführt, deren Lagerorte (auch die der noch nicht publizierten Briefe) genannt, schließlich noch das gesamte Schrifttum über Laßberg seit 1818 angegeben.

Wir sind dem Herausgeber und dessen Mitarbeitern für dieses Buch dankbar und können nur wünschen, daß durch Arbeiten über andere Gelehrte — fehlt doch noch immer eine Biographie für die Brüder Grimm! — unsere Wissenschaftsgeschichte ähnlich bereichert werden möge.

Berlin-Zehlendorf — Diether Haacke

[1] *Briefe der Brüder Grimm*, ges. v. A. Gürtler, hrsg. v. A. Leitzmann, Jena 1923, S. 156f.

W. D. Williams, Nietzsche and the French. A study of the influence of Nietzsche's French reading on his thought and writing. Oxford, Basil Blackwell 1952, 206 S. (Modern Language Studies, ed. J. Bryd and J. Seznec).

Nietzsche pflegte mit dem Stift in der Hand zu lesen. Die Bücher, die sich aus seinem Nachlaß erhalten haben, zeigen am Rande oft Bemerkungen, die seiner Zustimmung oder Ablehnung energischen Ausdruck geben. Diese Bemerkungen reichen von Ausrufe- und Fragezeichen über kurze Wendungen von prägnanter Schärfe bis zu ganzen Sätzen, die virtuell oder faktisch die Keimzelle echter Aphorismen darstellen. Ein genaues Verzeichnis der von Nietzsche nachgelassenen Bücher (darunter von vielen französischen Autoren) hat Max Oehler unter dem Titel *Nietzsches Bibliothek* (Weimar 1942) veröffentlicht; dieses Verzeichnis ist ergänzt durch die Listen der von Nietzsche in den Jahren 1863—69 aus der Bibliothek der Landesschule Pforta und in den Jahren 1869—79 aus der Universitätsbibliothek Basel entliehenen Bücher. (Diese Publikation ist W. unbekannt; er benutzt noch die veralteten Angaben der Schwester in: Artur Berthold, *Bücher und Wege zu Büchern*, Berlin-Stuttgart 1900.) Die Marginalien Nietzsches habe ich 1932—33 sorgfältig kopieren lassen und diese Kopie dem damaligen Nietzsche-Archiv übergeben: sie dürfte das Schicksal des gesamten Nachlasses teilen, über das Karl Schlechta im dritten Bande seiner 1957 im Verlage Carl Hanser (München) erschienenen Nietzsche-Ausgabe (S. 1432f.) Mitteilungen macht, die sich mit meinen Informationen decken. Veröffentlicht sind, soweit ich sehe, solche Marginalien Nietzsches nur in einem einzigen Falle: zu Marie Jean Guyau's *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (1885), und zwar bei Alfred Fouillée, *Nietzsche et l'immoralisme*, Paris 1902 (von W. auf S. 135f. verwertet). Diese Marginalien aber sind von besonderer Bedeutung für den Versuch, den Prozeß der Konzeption und der sprachlichen Formung Nietzsche'scher Aphorismen nachzuzeichnen: in zahlreichen Fällen bedeutet ein Nietzsche'scher Aphorismus die zustimmende, weiterführende, weit häufiger aber die leidenschaftlich antithetische Umformung einer bereits sprachlich geprägten Äußerung eines anderen.

Aber auch die nächste Stufe, die erste Niederschrift eigener Aphorismen in Notizheften, wie sie für Nietzsche charakteristisch ist, ist in ihrer ursprünglichen Abfolge bisher nicht greifbar. Die Vorlage dieser Notizhefte in ihrer originalen Gestalt war eines der Ziele der Historisch-kritischen Gesamtausgabe, von der indessen nur fünf Werk- und vier Briefbände erschienen sind (nicht, wie W. auf S. 182 angibt, vier bzw. zwei). Die einzige bisherige sogenannte „Gesamt"-Ausgabe, die Großoktavausgabe des Verlages Kröner (W. benutzt deren chronologisch geordneten Nachdruck in der Musarion-Ausgabe), hat die Aphorismen des „Nachlasses" einer willkürlichen Anordnung unterworfen (dies gilt in besonderem Maße für den sogenannten *Willen zur Macht*: siehe jetzt Schlechta a.a.O., 1393—1408), sie auch nur veröffentlicht, soweit sie gegenüber den Aphorismen der Hauptwerke grundsätzlich Neues zu enthalten schienen. Gerade aber die ursprüngliche Abfolge der ersten Niederschriften wird in nicht wenigen Fällen über den Prozeß der Konzeption Auskunft geben können, etwa die Gegenposition ermitteln helfen, an deren Umwertung Nietzsche gelegen ist.

Zugrunde gelegt hat W. also die Musarion-Ausgabe. Die ihm bekannten Bände der Historisch-kritischen Gesamtausgabe nennt er zwar auch im Literaturverzeichnis, zitiert sie indessen nicht im einzelnen. Dazu zieht W. die von ihm auf S. 182 genannten Publikationen der Briefe Nietzsches heran, die z. T. auch Repliken der Adressaten enthalten: es fehlen bei ihm (außer den schon erwähnten Briefbänden 3—4 der Histor.-krit. Ausgabe) insbesondere die Briefe von Carl Freih. v. Gersdorff an Nietzsche, die Schlechta 1934—36 (Bd. 1—3) herausgegeben hat. (Für die vom Nietzsche-Archiv herausgegebenen *Gesammelten Briefe* Nietzsches sind im übrigen jetzt die von Schlechta in der oben genannten Nietzsche-Ausgabe veröffentlichten Korrekturen heranzuziehen.)

An Vorarbeiten konnte W. insbesondere das für seine Zeit imponierende Werk von Charles Andler (Paris 1920—31) verwerten, aber auch Einzeluntersuchungen, die etwa Nietzsches Ver-

hältnis zu Pascal, Rousseau, Helvetius, Hippolyte Taine zum Gegenstand hatten. Im übrigen aber war W. auf eigene Lektüre der Werke und Briefe Nietzsches und der allenfalls von ihm herangezogenen Franzosen, namentlich der sogenannten „Moralisten", angewiesen. Und seine Belesenheit ermöglicht ihm eine Reihe von instruktiven Identifizierungen.

Das Buch von W. folgt der „Entwicklungslinie" im Denken Nietzsches. An eine Einleitung von 11 Seiten schließen sich drei große Hauptabschnitte an, die die Perioden von 1869—76, 1876—82, 1882—88 unter den Überschriften „Vom ästhetischen Pessimismus zum Skeptizismus" (S. 1—33), „Der Skeptiker" (S. 35—93), „Die ‚Weltanschauung' der Schlußperiode" (S. 95—163) zusammenfassen; dabei gliedert sich jeder dieser Abschnitte in je drei „Kapitel", die eine Unterteilung der Perioden anstreben. Das Ganze beschließt eine „Zusammenfassung" (S. 165—181). Zu jeder einzelnen Teilperiode werden die Franzosen befragt, die während dieser Zeit in Nietzsches Gesichtskreis getreten sind, und ihr sicherer oder wahrscheinlicher Einfluß auf Nietzsches Denken und die Art, diesem Denken Ausdruck zu geben, abgetastet. Und in der Tat werden auf diesem Wege eine Reihe neuer Durchblicke gewonnen. Namentlich die Einwirkung der „Moralisten" wird deutlich, insbesondere die von Montaigne, La Rochefoucauld, Chamfort und Vauvenargues.

Und doch scheint mir, auf das Ganze gesehen, die Problemstellung von W. zu sehr vereinfacht. Auf Nietzsche wirken eine Vielzahl von Einflüssen ein, unter denen die nachhaltige Wirkung an erster Stelle steht, die zeit seines Lebens von den großen Gestalten der Antike ausgeht; und er selbst bringt eine ganz stark ausgeprägte, sehr profilierte Vorstellung von dem mit, was er von dem „Menschen" als solchem zu verlangen gewillt ist. So ist es nicht allein und nicht an erster Stelle Bewunderung oder Anerkennung oder bereitwillige Neigung, sich dem Einfluß eines anderen hinzugeben, oder auch Haß-Liebe, was Nietzsche bewegt, sich der Franzosen zu bemächtigen: er bedient sich ihrer als Bundesgenossen, die ihm behilflich zu sein vermögen, der Verflachung der an den „Menschen" gerichteten Forderungen, wie er sie namentlich in dem ihn umgebenden deutschen Kulturbereich wahrzunehmen glaubt, Einhalt zu gebieten. Nietzsche ist zunächst Nietzsche selbst, und was ihn zu Anfang und nachhaltig geprägt hat, sind die fordernd an den „Menschen" sich wendenden Hochwerte der Antike (wie die aristotelische Konzeption des „vornehmen" Menschen); er selbst vertieft und verfeinert diese Werte, insbesondere im Hinblick auf den intellektuellen Bereich; die gegenwärtige deutsche Kultur scheint ihm am weitesten hinter diesen Forderungen zurückzubleiben, und die Franzosen kommen ihm im Kampfe gegen deren Verflachung zu Hilfe.

Was uns heute fehlt, ist zweierlei. Auf der einen Seite fehlen uns sorgfältige Kommentare zu den Hauptwerken Nietzsches, die Satz für Satz eingehend durchinterpretierten und von Fall zu Fall den Gedanken, die Wendung genetisch ableiteten. Zum andern fehlen uns große historisch orientierte semasiologische Untersuchungen, die die einzelnen Grundbegriffe der Nietzsche'schen Philosophie, wie etwa das programmatische Wort „vornehm", durch die Geschichte der abendländischen Bildung und Anthropologie hindurch verfolgten und den historischen Ort der Konzeption Nietzsche fixierten. Lägen solche Kommentare und Untersuchungen vor, so würde sich die Bedeutung des Einflusses der „Franzosen" auf Nietzsches Gedanken- und Ausdruckswelt noch schärfer präzisieren lassen.

Hamburg — Hans Joachim Mette

Kurt Wais, Zwei Dichter Südamerikas. Gabriela Mistral. Rómulo Gallegos. Berlin-Frohnau — Neuwied a/Rhein [1955], Hermann Luchterhand Verlag. 87 S.

In den rund 40 Seiten seines Essays über die chilenische Lyrikerin und Nobelpreisträgerin von 1945 Gabriela Mistral hat sich der Tübinger Romanist und Ordinarius für vergleichende Literaturwissenschaft Kurt Wais das unbestreitbare Verdienst erworben, mit ernsthaftem Rüstzeug zu

einer — für Deutschland wenigstens — literarischen Neuentdeckung mit beigetragen zu haben. Zugleich aber wird hier durchsichtig, wie problematisch jede Interpretation bleibt, solange dem Leser das hintergründige Panorama der geschichtlichen, ethnischen, völkerpsychologischen, soziologischen, literarischen oder ähnlichen Bezüge noch nicht geläufig ist, das niemals aus der Dichtung allein gewonnen werden kann.

Es ist nicht ganz abwegig, wenn der Verf. behauptet, Gabriela Mistral stünde ungefähr dort, „wo vordem Walter von der Vogelweide auf seinem Stein Trauer trug um die Untreue der Menschheit und ebensowohl in seinen Jubel all die Welt einbesang" (S. 8); aber solche Formulierungen können einen nichtsahnenden Europäer allzu leicht verleiten, in Gabriela Mistral eine Art Walter von der Vogelweide zu erblicken.

Vor allem kommt man schwer über eine merkwürdige Inkongruenz hinweg, die zwischen der verhältnismäßig einfachen und den meisten gebildeten Südamerikanern (von der späteren Sammlung *Tala* vielleicht abgesehen) durchweg verständlichen Sprache der Dichterin und dem manchmal recht preziösen Stil der Wais'schen Ausdeutung liegt, von der man den Eindruck gewinnt, daß sie vieles hineingeheimnist und kompliziert hat, wo es nicht nötig gewesen wäre. Was ist beispielsweise ein „warmes Glücksverbringen" (S. 45), und wie soll man sich, deutsch denkend, eine Naht vorstellen, an der „das menschliche Beisammensein und das Todeslos, die Flucht in das letzte Alleinbleiben, auseinanderklaffen und an der die Rätsel des Menschenlebens offen bleiben" (S. 48)? In dieser Beziehung ist die umfassende Gabriela Mistral-Monographie des Münchner Romanisten Hans Rheinfelder (veröffentlicht in den Sitzungsberichten der Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-Histor. Klasse, 1955, Heft 8), die dem Verfasser erst nach Vollendung seiner Studie bekannt wurde, sehr viel vorsichtiger und einfühlsamer. Man braucht nur das bei beiden (Wais S. 18ff., Rheinfelder S. 29ff.) über die *Sonetos de la Muerte* Gesagte zu vergleichen, um diesen Eindruck bestätigt zu finden. Auch die stilistische Interpretationsstudie des Marburger Romanisten Hans Flasche: *Gabriela Mistral und ihre Sprachkunst: der Hymnus 'Sol del Trópico'*, ebenfalls nach Veröffentlichung der Wais'schen Studie (in der Gedenkschrift für Eugen Lerch) erschienen, stellt fest, daß mindestens die früheren Gedichtbände Gabriela Mistrals kaum eine Tendenz zu dunklem Stil zeigen. Flasche zitiert in diesem Zusammenhang sogar die *simplicidad de mi vida entera*, die Gabriela Mistral für sich in Anspruch nahm. Wer Gabriela persönlich gekannt hat, wird die Aufrichtigkeit dieses Selbstzeugnisses nicht zu bestreiten wagen.

Manchmal ist der Gedanke nicht ganz von der Hand zu weisen, daß der Verf. den spanischen Text nicht mit letzter Deutlichkeit erfaßt hat. So etwa, wenn er bei der schönen Stelle (S. 32) *ahora somos el plantel de hermanas, pero seremos el plantel de esposas* das Wort *plantel* in seinem in Südamerika kaum noch gebräuchlichen ursprünglichen Sinn von „Baumschule" faßt, das er poetisch mit „Garten" wiedergibt, während hier offenbar die landläufige Bedeutung „Unterrichtsanstalt" zu Grunde liegt, poetisch auszudeuten als „Pflanzstätte für junge Kinderseelen". Ein solches Vorbeigreifen in der Nuance ist noch mehrfach zu beobachten, z.B. *nicho* (S. 19): nicht „Lager" schlechthin (Verwechslung mit „lecho"?) ist gemeint, sondern der steinerne Kasten der schachbrettartig in die Kirchhofsmauer eingelassenen Reihengräber, in dem besonders die ärmere Bevölkerung in den iberischen Ländern beigesetzt wird. Rheinfelder (S. 30) gibt ihn richtiger mit „Steingrab" wieder, und jedem Absolventen einer höheren Schule in spanischsprechenden Ländern würde dabei wahrscheinlich Gustavo Adolfo Bécquers berühmtes Gedicht mit dem Kehrreim *Dios mío, qué solos se quedan los muertos* einfallen, das dem trostlosen Eindruck dieser Begräbnisart zum ersten Mal klassischen Ausdruck verlieh. Auch die Übersetzung von *nuestra alianza* und *pacto enorme* durch „unsere Brautschaft" bzw. „unsäglicher Bund" (Wais S. 20) verschiebt in dem großartigen zweiten der *Sonetos de la Muerte* das gemeinte Bild ins Unverständliche (während Rheinfelder S. 31 sehr viel zutreffender und schlichter „unser Bund" und „der große Pakt" sagt).

Schwerer noch als solche Wortauslegungen, über die man diskutieren könnte, scheinen mir einige gewagte Bemerkungen zu wiegen. Wie kann man ausgerechnet einer Chilenin die süd-

amerikanische Gefahr vorhalten, sich in spielerisch geblümter Rede (S. 17) zu verlieren, wo doch die chilenische Literatur von allen Literaturen Südamerikas (auch schon im 19. Jahrhundert!) die prosaischste, unpathetischste und unkomplizierteste ist? Wie kann man den Versuch der Südamerikaner, willensmäßig zu einer Volksdichtung zu gelangen, negieren (wie es Wais anscheinend S. 36 tut), seit es die Gauchodichtung im benachbarten Argentinien, das Volksepos *Martín Fierro* (dessen Verfasser ein studierter Mann war) und ein gerade von den Intellektuellen sorgsamst gehegtes „drama criollo" gibt?

Auch auf metrischem Gebiet könnte der Verf. etwas vorsichtiger sein. Wenn er die Strophen des Mistral'schen Liedes *Amor, amor* (S. 22) als Sechshebenstanzen bezeichnet und von „Auftakten" und „Senkungssilben" spricht, so sticht er damit in ein Wespennest. Und was den „Alexandriner" betrifft, den Gabriela Mistral getreu dem Vorbild der modernistischen Neutöner der hispanischen Poesie um und nach 1900 verwendet, so wird er bei ihr nicht nur „sehr unfranzösisch" gehandhabt, sondern er ist die bewußte Wiederaufnahme des ältesten Versmaßes der spanischen geistlichen Poesie des Mittelalters vom Dominikanerpriester Berceo bis zum Erz- und Leutpriester von Hita.

Solchen mehrfachen Ausstellungen gegenüber ist es umso erfreulicher, dem zweiten Essay der gleichen Veröffentlichung, über den venezolanischen Romancier Rómulo Gallegos, voll beistimmen, und d.h. in diesem Fall gleichzeitig, sich über ihn sehr viel kürzer fassen zu können. Hier bekennt sich der Verf. nicht nur ausdrücklich zu der Feststellung, daß „ohne eine wenigstens summarische Vorstellung von Natur und von Geschichte Südamerikas die von Gallegos angerührte Mythe — Spannung zwischen Zivilisation und Barbarei, gespiegelt in Mensch und Landschaft — schwerlich zu erfassen sei" (S. 54), sondern er zieht auch die Konsequenzen daraus, schon in der Art, wie er die biographischen Daten über den Autor Gallegos und die Entstehung insbesondere seines Meisterromans *Doña Bárbara* in seine Darstellung einbezieht. Vortrefflich gesehen ist u.a. die literarwissenschaftliche Parallele zwischen dem reitenden Spielmann Florentino in der Erzählung *Cantaclaro* und den fahrenden Sängern, die am Anfang der altgriechischen und der altnordeuropäischen Epik stehen (S. 79).

Ein bißchen viele Druckfehler in dem für seinen Umfang nicht gerade billigen Buch seien noch am Rande vermerkt: „verguenza" statt „vergüenza" (S. 25), „immer spürbarer" (statt „spürbaren) Segen" (S. 31), „Gebriela" statt „Gabriela" (S. 34), „Temuca" statt „Temuco" (S. 36), „querian" statt „querían" (S. 47), Pedro Herniquez (statt Henríquez) Ureña (S. 51), „Aranca" statt „Arauca" (S. 67), „Blasco-Ibáñez" (kein Doppelname!) statt „Blasco Ibáñez" (S. 70), „Ciro Allgría" statt „Alegría" (S. 78), „Marcus" statt „Marcos" (S. 81).

Hamburg Rudolf Grossmann

Berichtigung

Professor Günther Weydt bittet, in dem Ableitungsschema zu seinem Aufsatz *Don Quijote Teutsch. Studien zur Herkunft des simplizianischen Jupiter*, Bd. 51, Seite 270, zwischen *Birken (und Klaj?) Fortsetzung der Pegnitzschäferei 1645* und *Grimmelshausen, Simplicissimus Teutsch* einen Pfeil zu ergänzen.

Neuerscheinungen

KARL STACKMANN

Heinrich von Mügeln als Spruchdichter

(Probleme der Dichtung)

196 S. Gr. 8°. Brosch. 24,— DM

Heinrich von Mügeln, als Spruchdichter der bedeutendste unter den Fortsetzern Frauenlobs, ist durch Arthur Hübners Akademie-Abhandlung über ‚Das Deutsche im Ackermann aus Böhmen, als einer der mutmaßlichen Vermittler älterer deutscher Dichtungstradition an die Prager Frühhumanisten bekannt geworden. Der Hamburger Dozent Dr. K. Stackmann, dessen große kritische Ausgabe der Spruchdichtung Heinrichs von Mügeln gleichzeitig mit dieser Arbeit in der Reihe ‚Deutsche Texte des Mittelalters' (im Akademie-Verlag, Berlin) erscheint, bietet eine erste Gesamtdarstellung. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht eine Diskussion des Individualitätsproblems. Die Spruchdichtung Heinrichs scheint bis in alle Einzelheiten durch die Spruchdichtung der voraufgegangenen Generationen bestimmt zu sein. St. erklärt diesen Befund durch reiches Belegmaterial, versucht aber dennoch, die individuellen Züge dieser scheinbar durch und durch konventionellen Dichtung sichtbar zu machen. Er behandelt insbesondere Stilfragen. Heinrichs spezifische Leistung ist in einer grandiosen Häufung aller Wirkmittel des geblümten Stils zu suchen. St. glaubt, in Heinrichs Sprachtheorie eine Art ausdrücklicher Rechtfertigung für dieses Verfahren zu finden. Der in der Arbeit behandelte Stoff kann für die Ergänzung und Weiterführung der Roetheschen Sammlungen zur Geschichte der Spruchdichtung genutzt werden. Er ist durch ausführliche Register erschlossen.

OTTO OBERHOLZER

Pär Lagerkvist

Studien zur Prosa und zum Drama

220 S. und eine Bildtafel. Gr. 8°. Brosch. 15,— DM, Lw. 18,— DM

Die vorliegende Arbeit des Züricher Privatdozenten für skandinavische Literatur bietet mit einer sorgfältigen, textnahen Interpretation der Werke Pär Lagerkvists die erste deutschsprachige Einführung in Werk und Problemwelt des meistgenannten nordischen Dichters der Gegenwart (Nobelpreis 1951). Beeindruckt von den ersten Kubistenausstellungen in Paris, schrieb der damals 22jährige Lagerkvist seine Programmschrift ‚Wortkunst und Bildkunst', deren einst sensationelle Erkenntnisse bei der Betrachtung einer ersten Werkgruppe berücksichtigt werden. Die mittleren Werke gruppieren sich um die ‚Zeitsatiren' und gipfeln im ‚Henker' und in der ‚Geballten Faust', dem Angriff auf den totalitären Staat aus dem Bewußtsein einer humanistischen Tradition. ‚Der Zwerg', ‚Barabas', ‚Die Sibylle' sind die religiösen Gleichnisse des Alternden, die den Namen Lagerkvists in alle Kultursprachen gebracht haben. In diesem Werk spiegelt sich auf eine faszinierende Weise das um neue religiöse Bindungen ringende Bewußtsein des modernen Menschen. Die Deutungen halten sich streng an die Originale, doch sind alle Zitate übersetzt. Die Ergebnisse der Untersuchung richten sich an jeden Literaturfreund, der den Entwicklungsgang der Gegenwartsdichtung verfolgt.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Wie war es möglich, daß das von Bismarck gegründete Reich in wenigen Jahrzehnten in dunkelste Tiefen absank?

Schuld und Verhängnis, Leistung und Versagen aus 70 Jahren deutscher Geschichte zeigt das Buch

Bismarcks Erben 1890–1945

Deutschlands Weg von Wilhelm II. bis Adolf Hitler

Von

Prof. Dr. Martin Göhring

Direktor der Abteilung für Universalgeschichte des Instituts für Europäische Geschichte, Mainz

XII und 386 Seiten, 12 Kunstdrucktafeln mit 14 Bildern 14×22 cm, Ganzleinen mit Schutzumschlag, 18,60 DM.

Das Werk gibt eine wissenschaftliche Darstellung der deutschen Geschichte von 1890 bis 1945 unter außenpolitischen Gesichtspunkten, die sich vor allem durch ihre konzentrierte und allgemein verständliche Form auszeichnet.

Ausgewählte, meist ganzseitige Bilder ergänzen die Darstellung. Eine genaue Zeittafel erleichtert dem Leser das Verständnis. Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur ermöglicht weiteres Eindringen.

Ein Buch für jeden, der seiner Zeit aufgeschlossen gegenübersteht.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

FRANZ STEINER VERLAG GmbH · WIESBADEN

Stil- und Formprobleme in der Literatur

Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg

Herausgegeben von PAUL BÖCKMANN

Ca. 500 S. Gr. 8°. Brosch. 50,— DM, Ln. 55,— DM

Vom 26.—30. August 1957 fand in Heidelberg der VII. Kongreß der Internationalen Vereinigung für Moderne Sprachen und Literaturen mit Unterstützung der UNESCO und des Kultusministeriums des Landes Baden-Württemberg der Bundesrepublik Deutschland statt. Zu dem Thema „Stil- und Formprobleme in der Literatur" wurden etwa 70 Vorträge von Wissenschaftlern aus 12 Ländern gehalten.

Es zeigte sich, wie sehr die Frage nach Form und Stil in das Zentrum der Literaturforschung führt und den Zusammenhang der europäischen Überlieferung hervortreten läßt. So bildet der Band, in dem nun die Vorträge gesammelt veröffentlicht werden, ein wissenschaftlich lebendiges und sachlich ergiebiges Gegenstück zu den Publikationen der beiden letzten Kongresse über „Die Literatur und die bildenden Künste" (Florenz 1951) und über „Die Literatur und die exakten Wissenschaften" (Oxford 1954). Es finden sich Erörterungen über methodische und prinzipielle Fragen der Stilforschung wie über Behandlung der literarischen Formen in den verschiedenen Epochen und Sprachen vom Mittelalter bis zur Moderne. Wissenschaftlich besonders anregend erscheint das vielfältig zu beobachtende Bemühen, sich nicht mit der Registrierung einzelner Stilmerkmale zu begnügen oder die Stilfragen als einen vom Gehalt ablösbaren Bereich anzusehen. Durch die Stilanalyse eröffnen sich immer wieder Perspektiven auf menschliche Situationen, geistige Entscheidungen und geschichtliche Vorgänge. So hat der Begriffsapparat, der den Phänomenen gerecht zu werden sucht, sich differenziert und zu methodischer Besinnung genötigt.

Der Band kann als ein eindrucksvolles Beispiel der ebenso vielseitigen wie anregenden Fragestellungen moderner Literaturforschung gelten.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

HANNO KESTING

Geschichtsphilosophie und Weltbürgerkrieg

Deutungen der Geschichte von der Französischen Revolution bis zum Ost-West-Konflikt

352 S. Lw. 16,80 DM

Der Verfasser skizziert die Formen und Tendenzen des geschichtsphilosophischen Denkens seit der Französischen Revolution und bringt sie mit dem geschichtlichen Geschehen unserer Tage in Zusammenhang. So gibt er eine Diagnose unserer gegenwärtigen Welt, wie sie bis heute nicht geschrieben wurde. Der Ost-West-Konflikt, der Weltbürgerkrieg unserer Tage, erscheint als die Konkurrenz zweier Geschichtsphilosophien, deren jede den wahren Weg zu Freiheit, Wohlstand und Demokratie zu kennen behauptet und daraus den Anspruch herleitet, den abseits stehenden Rest der Welt auf diesen Weg zu führen.

Das Buch wendet sich an alle philosophisch, soziologisch und historisch — aus Profession wie auch als reine Liebhaber — interessierten Leser.

MANFRED THIEL

Die Umstilisierung der Wissenschaft und die Krise der Welt

Ca. 500 S. mit zahlreichen Abbildungen. Gr. 8°. Ca. 30,— DM

Das Buch behandelt von einem philosophischen Grundstandpunkt aus die gegenwärtige Problematik aller natur- und geistesgeschichtlichen Disziplinen bis in den Bereich der Letztverantwortlichkeit politisch-soziologischer Relevanz.

Der Ordinarius für Philosophie an der Universität Wien, Prof. Dr. Friedrich Kainz sowie Prof. Dr. Erich Heintel/Wien urteilen folgendermaßen:

„Das Werk wird als ernste philosophische Leistung nicht nur seine Wirkung tun, sondern auch Interesse und Absatz finden — bei allen denjenigen, die der restaurativen Tendenzen und des Seins- bzw. Nichts-Geredes müde sind. Es gibt gegenwärtig nicht viele Leistungen dieser Art. Der Verfasser verfügt nicht nur — um das nochmals mit Nachdruck zu betonen — über ein vollständiges Wissen um die komplexe Problematik der Gegenwartsphilosophie, sondern kennt auch wie wenige andere die zentrale Aporetik, die die Schwierigkeiten derselben ausmachen. Seine ‚Umstilisierung', d. h. der Aufweis einer neuen und verheißungsvollen Position, von der aus sich die theoretische Gesamtordnung der Welt in ergiebigerer Weise in Angriff nehmen und durchführen läßt, weist in höchst förderlicher Erfassung des Sach- und Zeitwesentlichen neue Wege, deren Beschreitung der Philosophie zum Vorteil gereichen würde."

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG